

## Sémiotique des mémoires au Cinéma



### COLLABORATEURS

Éric CLÉMENS

J.-P. ESQUENAZI

M.-F. GRANGE

Michel LAROUCHE

Martin LEFEBVRE

Pierre OUELLET

Marc RICHIR

Lucie ROY

V. SÁNCHEZ-BIOSCA

### HORS DOSSIER

Frieda EKOTTO

### ICONOGRAPHIE

Céline BARIL

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Secrétaire à l'administration : Maude Dumont-Gauthier. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Rodrigue Villeneuve. Assistant à la rédaction : Fernand Roy.

Responsable du présent numéro : Lucie Roy. Page couverture : Extrait du film **L'Absent** de Céline Baril (16mm, couleur, 78 minutes, 1997).

**Comité de rédaction :**

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi  
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University  
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal  
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval  
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi  
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

**Comité Conseil international :**

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales

**Comité de lecture\* :**

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul BLETON, Téléq  
Marcel BOUDREAU, Université Laval  
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal  
Gilbert DAVID, Université de Montréal  
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval  
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal  
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi  
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal  
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

**ABONNEMENT (3 numéros/année)**

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

**INDIVIDUEL (version imprimée)**

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

**INSTITUTIONNEL**

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

**CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)**

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants\*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

\* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

**INDIVIDUEL (version électronique)**

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)

États-Unis : 15\$

Autres pays : 15\$

**INSTITUTIONNEL**

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

**CHAQUE NUMÉRO (version électronique)**

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)

États-Unis : 8\$

Autres pays : 9\$

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : [protee@uqac.quebec.ca](mailto:protee@uqac.quebec.ca). Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi.

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Lucie Roy

## **Sémiotique des mémoires au Cinéma**

**Présentation** / *Lucie Roy* 5

LE FILM DU TEMPS. Imaginerie mentale et cinéma invisible / *Pierre Ouellet* 7

DU SOUVENIR AU NON-LIEU DE LA MÉMOIRE :  
*En remontant la rue Vilin*, R. Bober, 1992 / *Marie-Françoise Grange* 20

L'ADAPTATION FILMIQUE / *Michel Larouche* 29

L'ABSENT / *Céline Baril* 36

FICTION DE L'IMAGE? / *Éric Clémens* 47

HIER IST KEIN WARUM.  
À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort / *Vicente Sánchez-Biosca* 53

L'ENTRELACS ET LE « MÉMORIEL » / *Lucie Roy* 66

LE CINÉMA : artefact et simulacre / *Marc Richir* 79

DE LA MÉMOIRE ET DE L'IMAGINATION AU CINÉMA / *Martin Lefebvre* 90

LE DEVENIR DU FILM / *Jean-Pierre Esquenazi* 103

### **Hors dossier**

DISCOURS MÉLANCOLIQUE  
dans les textes de Jean Genet et discours juridique / *Frieda Ekotto* 116

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 124

NOTICES BIOGRAPHIQUES 126



# Sémiotique des mémoires au Cinéma

*La littérature [tout comme le cinéma devenu une « cinématuration »] est, pour reprendre la terminologie de Wittgenstein, un concept de « ressemblance familiale ».*

John R. Searle

En 1991, on pouvait lire dans un numéro de *Hors cadre* intitulé « Film/Mémoire » : « Portée par l'air du temps, l'idée de revenir sur la mémoire n'avait rien de particulièrement original en elle-même. Deux livraisons parmi d'autres offraient une réflexion ouverte, soit, sur la variété des fonctions de la mémoire (*Corps Écrit*, n° 11), soit, plus récemment, sur l'étendue des champs et des usages où s'opposent la mémoire et l'oubli (*Communications*, n° 49) » (1991 : 6). Que dire aujourd'hui, six ans plus tard, alors qu'est ravivée cette idée de mémoire, si ce n'est qu'elle est restée ce qu'elle était alors, « portée par l'air du temps » ? Que dire si ce n'est que l'idée de mémoire continue de résonner, et cela à cause, justement, de l'apport des trois numéros qui viennent d'être rappelés, puis d'un quatrième, si j'ajoute le récent numéro d'*Iris* qui s'intitule « Cinéma, souvenir, film ».

La mémoire est une « question » et, je le répète, une question qui est demeurée « dans l'air du temps ». À l'instar de Martin Heidegger qui se demandait : *Qu'est-ce qu'une chose ?* – c'est le titre d'un de ses ouvrages – et qui, le faisant, interrogeait sa propre question, c'est-à-dire le *questionner* de la question, la mémoire questionne le *questionner* de la question. Comment faire pour rendre compte de la sémiotique (c'est la première question) des mémoires (c'est le questionner de la question) au cinéma (là est toute la question) ? Comment faire pour concilier sémiotique du cinéma et phénoménologie des mémoires dans un même écran théorique, visuel, c'est-à-dire cinématographique ?

Le terme sémiotique, compris dans l'intitulé « Sémiotique des mémoires au cinéma », accueille l'idée de ce qui *vient* du texte et de ce qui *revient* au texte, voire, à cause du sens qu'il convoque, de ce qu'est susceptible de *devenir* le texte. C'est bien ce que souligne l'emploi du pluriel « des mémoires », c'est-à-dire le fait que la mémoire n'est jamais *Une*. Elle ne se situe pas plus *dans* l'image, *derrière* l'image, *devant* l'image qu'à *côté* d'autres images, même textuelles, qu'elle a produites. Presque non repérable, toujours altérée, parfois confuse, elle ne rapporte pas les événements dans un plein rapport d'identité, de « mêmété » pour employer l'expression de Ricœur. Elle s'attache aux événements passés et se rattache à l'imaginaire. Bref, elle appelle le récit. Elle est semblable à l'écriture. La mémoire, comme l'écriture, accueille ce qui, des choses du monde, lui *vient*, lui *revient* et, encore, ce que les choses du monde sont susceptibles de *devenir* par les souvenirs et les oublis, comme par les écrits, les récits. L'écriture fait œuvre de mémoire en travaillant *dans* et *sur* le temps. La mémoire, dit-on, est la voisine du temps. Le temps participe d'une œuvre phénoménologique. Le temps se situe dans « l'air... ». Le temps est invariable : il s'écrit au pluriel.

Le numéro aurait pu s'intituler *Sémiotiques de la mémoire au cinéma* pourvu que ce titre rendît compte de la capacité de la mémoire de faire réagir *des* sémiotiques ; pourvu qu'on pût comprendre la capacité de la sémiotique de faire lire *les* mémoires. L'examen des mémoires au cinéma aurait pu passer par une

sémiotique de la nostalgie (la nostalgie est essentiellement mémorielle), par une sémiotique de l'écriture filmique (l'écriture est essentiellement mémorielle) ou par une sémiotique des souvenirs historiques (le film historique est essentiellement mémoriel).

Donc, éveiller de nouveau cette idée de mémoire au cinéma, c'est tenter de retrouver non pas *le* –l'ultime– mais *un*, puis *des* questionners de la question. Ces questionners de la question ont, comme il a été dit, pour synonymes des problématiques. La mémoire est une question en attente non pas de *sa* réponse mais d'*une* réponse, puis *de* réponses. Chacun des collaborateurs a dessiné sa propre problématique ou s'est, à dessein, livré à l'étude du questionner de la question, celui que traîne à sa suite l'idée de mémoires.

Pour Pierre Ouellet, en effet, « Les textes sont des films aussi : des films mentaux... ». L'auteur fait lire les questions de la mémoire, du « mémoire » et de l'« esthésie », de la perception percevante, dans le film en devenir, dans le film non devenu, dans le *cinéma invisible*.

Pour Marie-Françoise Grange, le film *En remontant la rue Vilin*, c'est aussi ce qui permet l'énigmatique « retour » de la rue, de Perec, de Bober, des « juifs ». Le film s'attache aux lieux de la mémoire et à leur absence où la mémoire demeure.

Pour Michel Larouche, le film, c'est aussi ce qui, dans une sorte de battement transmédiatique, garde en mémoire d'autres textes, d'autres images de textes.

Pour Céline Baril, certaines images appellent des textes, d'autres images. Dans un marché aux puces parisien, Céline Baril, réalisatrice, a trouvé un album de photographies de famille. *L'Absent*<sup>1</sup>, le film qu'elle a réalisé à son propos, montre l'errance d'un fils, laquelle double celle du père qui s'est jeté dans le Danube. Jeu de mémoire et de reflets oblige : par des images-mouvement, par des images qui sont *en* mouvement, le film prolonge, de façon imaginaire, les images-souvenirs, des photographies contenues dans l'album<sup>2</sup>. Dans son article, en forme d'images, les images-mouvement comprises dans le film retournent à l'état d'images-souvenirs, de photographies. Elles travaillent à la constitution de l'album, celui du film, celui de l'absent.

Pour Éric Cléments, si l'on ne laisse pas « survenir le sou(s)venir », « la fiction d'images », l'image est, en ce qui a trait à l'expérience du réel, au « toucher du réel », incapable de mémoire (même historique).

Pour Vicente Sánchez-Biosca, les films « devenus » – par opposition au film en devenir dont Pierre Ouellet propose l'examen – font écho à des façons mémorielles de représenter des événements de l'Histoire, et des événements de l'Histoire qui tiennent de l'« irréprésentable ».

Pour moi, le film raconte aussi le mouvement de sa *provenance* et son *advenir*, *l'écriture de son écriture* en quelque sorte, c'est-à-dire l'invention d'un support de la mémoire sur lequel écrire l'Histoire, la pensée : *la pensée en écriture*, le « Réel » pour employer le terme de Deleuze.

Pour Marc Richir, l'image *artefact*, le film *simulacre*, la temporalisation en sa « dis-traction » participent, à défaut de se souvenir du film, d'une impossible « phénoménalisation » de la mémoire.

Pour Martin Lefebvre, le film fournit la trame, les traits, le mouvement figural où faire jouer, en quelque sorte, la phénoménologie de la lecture.

Pour Jean-Pierre Esquenazi, le film, « entité mémorielle », incite à réfléchir sur ses procédés d'écriture en même temps que sur les lectures de cette écriture, donc sur ce qu'est susceptible de *devenir* le film.

Lucie Roy

1. *L'Absent*, 16mm, couleur, 78 minutes, 1997. Distribution Cinéma Libre. Scénario, production, réalisation et montage des images : Céline Baril. Conception sonore : Dominik Pagacz. Musique originale : Roland Bréard. Comédiens : Roland Bréard, Bobo Vian et Gabor Zsigovics.

2. La réalisatrice y a utilisé des images-souvenirs, des photographies issues de l'album, en leur ajoutant, par endroits, la mouvance de la caméra qui est le fait du cinéma.

# LE FILM DU TEMPS

## IMAGERIE MENTALE ET CINÉMA INVISIBLE

PIERRE OUELLET

*Autrefois n'est, jamais, qu'une autre fois.*  
Edmond Jabès<sup>1</sup>

*Le film dramatise l'espace du regard afin de le rendre perceptible.*  
*Espace du regard, espace mental, je les crois analogues et les renvoie*  
*l'un à l'autre. Leur texture est invisible, comme l'air dans la vue.*  
Bernard Noël<sup>2</sup>

Les textes sont des films aussi: des films mentaux, comme on parle d'images mentales pour désigner l'impression que laisse dans l'esprit toute perception mémorisée, remémorée ou, pour être plus précis, *mémoire* – les données des sens s'inscrivant dans la mémoire directement, sans qu'on ait à faire quelque effort de «mémorisation» pour les y garder ou de «remémoration» pour les y réactiver. Le lieu d'impression des données sensorielles est un espace-temps, imaginaire bien sûr, dont la structure est celle du «pro-souvenir» au sens husserlien: ce qui *vient de dessous* pour se *tenir devant*, ce qui *sub-vient* à ce qui *pro-vient*, ce qui *survient* comme *déjà venu*, *provenu* d'une attente qui anticipe le *devenir* comme *souvenir projeté*. Un espace ré-tensionnel, donc, où l'image n'est pas seulement tenue, retenue, mais proprement tendue, vers ce qui l'attend et ce qu'elle attend, dans le film du temps, précisément, dans la mesure où l'acte continûment répété du *re-tenir* (que la préposition *re* indique comme retour et redoublement) implique une avancée dans le temps, un procès ou un processus (dont l'étymon est le verbe latin *pro-cedere*, où le préfixe prépositionnel annonce la «mise en avant», la tension vers le devant [le *pro-*]), qui nous contraint à voir toute rétension comme «protension»<sup>3</sup>, tout souvenir comme survenir anticipé et, pour parler à la manière de Husserl, toute intentionnalité, fût-elle ancrée dans le présent propre à l'attention, comme re-souvenir de ce qui advient et re-survenir de ce qui est advenu<sup>4</sup>. Bref, chaque image, prise dans le montage temporel où se déroule le film mental auquel elle appartient, est un point de tension entre ce qui fut à venir et ce qui sera advenu, soit entre un futur «passéisé» et un passé «futurisé», dont l'illustration se trouve

dans le fait qu'on n'attend rien que notre mémoire ne nous en ait esquissé l'imminente venue et qu'on ne retient rien que notre imagination anticipante ne nous en ait dessiné l'éventuel retour.

Cette structure temporelle, celle de l'intentionnalité, maintes fois analysée depuis Augustin jusqu'à Husserl, Heidegger et Ricoeur, demande toutefois un autre type de déploiement si l'on veut rendre compte de la *perception esthétique* au sens propre, qui est un pléonasme, l'*aisthesis* étant elle-même perception. Elle consiste en fait en une «perception de la perception» ou, mieux, en une *perception percevante* (plutôt qu'une *perception perçue*), expression bâtie sur le modèle de la *parole pensante* (contre la *parole pensée*) qu'on doit aux dernières œuvres de Merleau-Ponty<sup>5</sup>. Il ne s'agit pas là, bien sûr, d'un simple redoublement, dans lequel la perception esthétique prendrait pour objet la perception sensorielle, dont elle deviendrait le métalangage, incarnant quelque méta-percept ou percept de second degré par rapport à un percept de premier ordre qu'elle représenterait; il s'agit plutôt d'un percept dont le mouvement ne s'arrête pas sur un objet, comme c'est le cas du perçu ou du perceptible propre à un acte de perception immédiate, mais reste perpétuellement *percevant*, imbriqué dans le processus d'*aisthesis* que l'absence de corrélat direct relance en un mouvement qui peut paraître sans fin. Autrement dit, l'œuvre d'art est moins *perçue* que *percevante*, dans le sens où elle ne constitue pas tant un énoncé, visuel ou verbal, qu'un «énonçant» au sens fort: une instance qui donne à voir et à sentir, dont le don, l'acte de donation, dépasse les données mêmes de la vision ou de la sensation qu'elle déclenche. C'est pourquoi l'interprétation des œuvres d'art semble infinie, interminable, bien qu'elle possède ses limites, comme l'a montré Eco<sup>6</sup>, limites que fixe l'intentionnalité propre à l'œuvre, à son «instance énonçante» (l'œuvre d'art ne peut pas tout dire et ne veut pas dire n'importe quoi), sans qu'il soit possible, toutefois, de dire quand et où s'arrête la relance de l'acte perceptif qui nous permet de faire dire à l'œuvre autre chose que ce qu'elle aura déjà dit

ou de nous donner à voir autre chose que ce que nous y aurons déjà vu (la *Divine Comédie* et la *Chapelle des Scrovegni* n'ont pas cessé, depuis cinq siècles, de redéclencher des processus esthétiques qui nous les donnent à voir sous d'autres angles, toujours, selon d'autres points de vue, pas forcément incompatibles, d'ailleurs, avec la perspective adoptée par ceux qui les auront «perçues» avant nous).

À partir du moment où l'on admet que toute image est image *de* quelque chose *pour* quelqu'un – à l'instar du signe, selon les définitions que les théories sémiotiques en donnent –, il faut pouvoir analyser et interpréter la structure temporelle de cette provenance et de cette destination que marquent respectivement le *de* et le *pour*, indiquant le «souvenir» de quelque chose dans son «survenir» pour quelqu'un. C'est la structure de l'intentionnalité propre à l'esprit humain qui se manifeste dans la temporalité de l'image: celle-ci ne se fixe en mémoire que dans le devenir d'une pensée et ne se forme en souvenir que dans l'à-venir d'un acte de conscience vécu comme visée. Dès lors l'imagerie mentale, à laquelle renvoie la perception sémantique des textes littéraires, ne peut plus être considérée comme un ensemble de tableaux, photos, diagrammes, schémas et autres images fixes. Elle consiste plutôt en un authentique *cinématogramme*: elle est l'écriture d'un mouvement, le film d'un événement, un déroulement d'actes qui a son propre fil et sa propre durée. Par ailleurs, le texte lui-même, tout comme le film – le film réel, non ce film mental dont je cherche à décrire les qualités –, possède sa propre temporalité, qui n'est pas celle de l'image, puisqu'il est image d'images: les symboles verbaux qui le constituent aux niveaux acoustique, morphosyntaxique et lexical ont leur structure intentionnelle qui vise non pas les choses elles-mêmes mais le monde d'images qu'ils projettent mentalement dans une temporalité qui nous fait sentir tensionnellement, ré- ou pro-tensivement, les états de fait et les états d'âme qui en sont les corrélats respectifs. Des vécus temporels multiples se croisent donc dans l'œuvre d'art et l'œuvre littéraire, qui ont à voir avec les «motions» et les «tensions» impliquées à



chaque strate sémiotique d'une forme d'expression symbolique: dans le flux des symboles eux-mêmes, la syntaxe et le montage, l'enchaînement des constituants, syntagmes ou plans, morpholexèmes ou photogrammes; dans le film de l'imagerie, où se déploient l'espace-temps mental et les événements perceptivo-moteurs intériorisés au sein desquels les éléments significatifs de l'œuvre prennent un sens et une valeur; dans les séquences temporelles représentées ou mises en intrigues, comme dit Ricœur<sup>7</sup>, soit la chrono-logique des événements propres à la diégèse et celle des événements de parole constitutifs de la narration; dans l'événement temporel de la lecture ou de la «spectature», dont l'ordre et la durée sont relatifs mais rapportables à une «lecture modèle», dirai-je, paraphrasant Eco<sup>8</sup>, dont la structure et la dynamique sont partiellement contraintes par les consignes de réception incluses dans le processus d'énonciation de l'œuvre, qui prévoit ses rythmes d'appréhension et le *tempo* inhérent à l'expérience perceptive ou esthétique qu'on en fera.

Contrairement aux objets non symboliques de la perception sensorielle immédiate, qu'on peut considérer comme identiques à eux-mêmes, ne tenant lieu que de ce qu'ils sont, leur être s'exprimant sans reste dans leur paraître, les corrélats noématiques non objectifs des actes de perception esthétique ne «paraissent» pas identiques à ce qu'ils «sont»: ils tiennent lieu de quelque chose d'autre dont ils constituent la «trace mnésique», ils incarnent la mémoire verbale ou plastique d'actes énonciatifs et d'états perceptifs attribuables à un sujet qu'on peut appeler énonciateur, observateur, auteur-modèle ou sujet de l'esthésie, tout entier reconstituable à travers les formes d'expression et de contenu qui dénotent ses actes noétiques, dont les nôtres, lisant le livre ou visionnant le film, ne représentent que l'ultime relais vers la saisie d'un sens, d'une valeur ou de ce que Husserl appelle une *teneur*, soit le vécu intuitif lié au don du sens et de la valeur. Le problème de la perception et de sa temporalité se complique donc, dès qu'on aborde l'étude d'un film ou d'un texte

littéraire, et *a fortiori* lorsqu'on souhaite traiter, comme je le ferai ici, d'œuvres poétiques destinées au cinéma, soit d'une perception verbale visant une perception visuelle qui ne l'aura pas, toutefois, réellement transformée en *souvenir*, dans la mesure où elle n'aura pas vraiment connu d'*avenir*, n'ayant pu être «tournée» ou «réalisée» pour des raisons qu'il sera peut-être facile à comprendre au bout de notre parcours.

#### CINÉMA INTÉRIEUR

Pour le centenaire du cinéma, en 1995, Christian Janicot a eu l'excellente idée de réunir en un fort volume, intitulé *Anthologie du cinéma invisible*, les textes d'une centaine d'écrivains, écrits pour la plupart dans la première moitié du siècle et destinés tous à une éventuelle réalisation cinématographique. Ils se présentent tantôt sous la forme de scénarii au sens propre avec, parfois, quelques indications de découpage technique, tantôt sous celle de vagues synopsis, de dialogues plus ou moins narrativisés ou de didascalies inspirées du théâtre. Il ne s'agit pas seulement de *films virtuels* mais de textes qui explorent les *virtualités du cinéma*, en particulier sur le plan temporel, avant qu'elles ne soient techniquement et formellement réalisables – leur actualisation dans l'imaginaire et les écrits de leurs auteurs tenant essentiellement aux promesses non tenues que contenait à ses débuts le médium cinématographique quant aux possibilités de rendre compte des processus cognitivo-perceptifs les plus complexes et, plus spécifiquement, des processus d'altération de l'identité objective ou subjective que permettaient d'exprimer la surimpression, les divers types de trucages introduits notamment par Méliès et le montage rapide entrechoquant des plans ou des séquences pour les «altérer». Il n'y a qu'à voir le nombre de métamorphoses, de transformations, de dédoublements, de disparitions, d'illusions, d'hallucinations, etc., qui parsèment les scénarii et les synopsis d'Apollinaire, d'Albert-Birot, de Cendrars, de Delteil et d'autres poètes pré-surréalistes, pour comprendre comment l'esthésie cinématographique

de l'époque, dans l'imaginaire, tout au moins, des écrivains, tournait autour de la fascination pour une libération de la perception vis-à-vis des contraintes du visible immédiat. L'expression *cinéma invisible*, utilisée par Janicot, ne renvoie pas seulement au fait que ces textes n'ont jamais pu voir le jour sur les écrans, le film qu'ils projetaient restant à jamais «invisible», elle dénote aussi une préoccupation commune à plusieurs de leurs auteurs pour ce qui, invisible dans le réel empirique, pourrait être donné à voir, de manière singulière, dans l'imagerie d'un «film mental», comme on peut, d'une autre façon, le donner à lire et à comprendre dans l'imagerie du poème et du roman.

Pour bien montrer que le cinéma, dans l'œil de ces auteurs, est avant tout *cosa mentale*, comme dirait Léonard de Vinci, chose psychique qui a à voir avec l'imagerie mentale émancipée des contraintes physiques de la perception, on peut citer ces propos d'Antonin Artaud, qui servent de prologue à son scénario intitulé *Les Dix-Huit Secondes*:

*Le temps qui va se dérouler sur l'écran est un temps intérieur à l'homme qui pense. Ce n'est pas le temps normal. Le temps normal est de dix-huit secondes réelles. Les événements que l'on va voir s'écouler sur l'écran seront constitués par des images intérieures à l'homme. Tout l'intérêt du scénario réside dans ce fait que le temps pendant lequel se passent les événements décrits est réellement de dix-huit secondes alors que la description de ces événements demandera une heure ou deux pour être projetée sur l'écran. Le spectateur verra se dérouler devant lui les images qui, à un moment donné, se mettront à défiler dans l'esprit de l'homme.*<sup>9</sup>

Y aurait-il deux films dans le cinéma imaginaire d'Artaud? – celui, réel, projeté sur l'écran, qui dure une heure ou deux, et cet autre, plus réel encore, mais tout entier psychique, qui se déroule dans la tête de l'homme porté à l'écran, puisqu'il est bien écrit que «le temps qui va se dérouler sur l'écran est un temps intérieur à l'homme qui pense». Un film réel, à percevoir sensoriellement pour le spectateur, et un film mental, à percevoir psychiquement comme la projection d'événements mentaux attribuables à la conscience d'un personnage qui s'avérera bientôt une

représentation du narrateur et de l'énonciateur, voire de l'auteur<sup>10</sup>. Comme si le film que j'appelle réel n'était que la trace mnésique, la mémoire cinématographique au sens propre, bref l'«écriture en mouvement» d'un film mental qui, lui, fonderait le temps originaire du langage filmique, tel que l'écriture poétique peut imaginairement le viser sinon le saisir en réalisant en elle les virtualités propres aux formes d'expression *cinématiques* de la conscience, celle-ci inscrivant le temps et le mouvement immanents à son activité dans les surimpressions, les étirements, les condensations, etc., que le langage du cinématographe permet de représenter.

Deux films dans un, ce n'est pas assez, encore, pour rendre compte de la temporalité multiple propre à l'expérience cinématographique. Il semble en effet que pour Artaud le temps soit triple: un troisième *film* permet que «le cinéma et son double» existe, son double psychique, s'entend, qui donne à la physique du film sa consistance, qu'il appellera, lui, sa cruauté. En effet, s'il y a d'abord «le temps normal» – «le temps normal, dit-il, est de dix-huit secondes *réelles*»: «le temps pendant lequel se passent les événements décrits est *réellement* de dix-huit secondes» – (on l'appellera le temps premier: le temps du réel ou de la diégèse) et si, ensuite, il y a le temps de «la description de ces événements [qui] demandera une heure ou deux pour être projetée sur l'écran» (on l'appellera, lui, le temps second: le temps du film ou de la narration), c'est qu'un tiers temps existe, qui nous fait passer de l'un à l'autre, et qui est le «temps mental» qu'Artaud désigne en écrivant que «le temps qui va se dérouler sur l'écran est un *temps intérieur* à l'homme» et que «le spectateur verra se dérouler devant lui les images qui, à un moment donné, se mettront à défiler *dans l'esprit de l'homme*», non plus, donc, sur l'écran ou dans le réel, mais dans une «pensée», cet autre écran, cet autre réel où l'imagerie au sens fort déploie sa propre temporalité. C'est l'inscription *psychique* – je dirai, moi, *noétique*, pour reprendre un terme phénoménologique apte à désigner «le penser» en acte – des événements décrits et décrivant du film pris dans sa double dimension diégétique et

énonciative qui instaure une distance mémorielle, mnésique, entre le temps du réel vécu (des événements de la diégèse) et le temps vécu de sa représentation (de la description et de la narration filmiques). Pour qu'il y ait le double *film* des événements filmés (qui durent dix-huit secondes) et de l'événement filmant (qui peut s'étendre sur une heure ou deux), il faut qu'il y ait le temps indéterminé du film mental où le passage entre les deux devient possible comme seule la mémoire rend possible le lien du « passé souvenu » à « sa survenue dans le souvenir présent » ou, si l'on veut, le passage du film de l'événement révolu dans celui qui le ramène sous nos yeux, sur un écran où il s'étend en une temporalité autre, projetée d'un passé plus ou moins lointain dont le temps ne peut être que *re-présenté*. Entre la chose réelle (événementielle) et la chose filmique (écranique), il y a cette *cosa mentale* en quoi consiste l'essence du cinéma : l'espace-temps intérieur où l'imagerie s'émancipe du champ perceptif immédiat par la mémorisation des structures et de la dynamique du champ sensoriel et leur transformation en un schématisme qui fonde l'imagination filmique ou, plus précisément, les formes d'expression cinématographiques non tant des états de choses du monde ou des états d'âme des personnages que des actes noétiques, à la fois psychiques et sensorimoteurs, qui donnent naissance au monde objectif et subjectif décrit ou raconté.

Artaud écrit à deux reprises – pour que l'on s'en souvienne? mémoire et répétition ayant partie liée – : « les événements que l'on va voir s'écouler sur l'écran [ce qui est un premier temps] seront constitués par des images intérieures de l'homme [ce qui est un autre temps, altéré ou altérant] » ; « le spectateur verra se dérouler devant lui les images [temps premier] qui, à un moment donné, se mettront à défiler dans l'esprit de l'homme [temps autre] ». C'est presque la même phrase, où le double événement des choses qui se sont passées réellement (le temps *re-présenté*) et de ce qu'on en voit sur l'écran (le temps *re-présentant*), qui incarne un *même temps*, dans la mesure où l'un et l'autre sont conjointement ou corrélativement perçus par la

conscience spectatrice, ne prend de sens que par rapport à cet *autre temps* dont Artaud nous dit qu'il est « intérieur » à l'homme, soit au personnage représenté sur l'écran, bien sûr, mais sans doute aussi à cet être non moins humain qu'est le double sujet de la représentation filmique, ou de la perception esthétique à laquelle donne lieu l'énonciation cinématographique, soit l'auteur-modèle et le spectateur-modèle qui doivent tous deux faire passer le réel vécu dans l'espace-temps psychique ou noétique de son intéroception pour qu'il puisse recevoir une forme d'expression qui sera esthétiquement perçue comme *sa* re-présentation, *son* re-souvenir dans le survenir des images qui s'y substituent. Relisons la fin de la deuxième phrase d'Artaud : les images qui se déroulent devant le spectateur « à un moment donné, se mettront à défiler dans l'esprit de l'homme » – c'est à un basculement temporel que l'on assiste, marqué par l'expression « à un moment donné », qui dit le passage du déroulement écranique au déroulement psychique, soudain perçu par le spectateur qui, dorénavant, ne perçoit pas que des images sur un écran (et un temps qui serait celui que dure le visionnement : le minutage du film, une chronicité réduite à de la quantité), mais des images dans un esprit, c'est-à-dire des images d'actes de conscience plutôt que d'états de fait, des images noétiques, qui sont des traces mnésiques d'actes perceptifs, plutôt que des représentations noématiques de choses réelles, immédiatement perçues (leur temps est celui des vécus de conscience ; il ne se mesure pas en quantités mais en qualités, liées entre autres à l'intensité, à l'extensité, à la tonicité et aux autres catégories décrites par la sémiotique de la tensivité <sup>11</sup>).

On aura donc affaire à de nombreuses altérations dans le texte proto-cinématographique d'Artaud : elles nous feront toutes sentir ce passage d'un temps dans un autre, qui est le sujet plus ou moins explicite du film, sinon le processus noétique qui rend possible le cinéma, dans lequel la représentation écranique (d'une heure ou deux) du réel diégétique vécu (les dix-huit secondes du monde décrit par Artaud, par exemple) passe nécessairement par une dé-

présentation psychique ou mentale qui donne une nouvelle tensivité au temps vécu et perçu sensoriellement, en son présent, lui permettant de s'étendre ou de se condenser, de tirer vers l'arrière ou vers l'avant, en ré-tensions et pro-tensions, dans un étirement propre aux actes de conscience où le mnésique joue un rôle de premier plan, de sorte que les formes d'expression du langage cinématographique trouvent leur matériau de base non tant dans les choses filmées que dans le film mental où celles-ci se déroulent pour une conscience donnée dont les vécus ont leur propre temporalité, tensive et phénoménologique plutôt que quantitative ou chronologique.

#### L'ACTEUR ET SON DOUBLE

La multiplication des temps, leur dédoublement, se fait sentir aussi dans les mutations du personnage central – dont Artaud précise qu'il est un *acteur* –, qui se dédouble d'abord mentalement en un camelot misérable, pauvre et bossu, lui-même dédoublé en fou et en roi sur le trône, puis scéniquement, théâtralement, en un personnage bossu qui se dédouble à son tour en un roi qui le regarde jouer et dénonce en lui l'imposteur, le traître, parce que l'acteur *n'est pas* le personnage – comme le déroulement du film sur l'écran *n'est pas* le déroulement des images mentales dans l'esprit. Cette mue du sujet donne à voir les mouvances du temps dans l'image mue du texte filmique, comme si le personnage participait du *stream of consciousness* en quoi s'écoulaient, s'altérant sans cesse, les images mentales, mnésiques ou oniriques, restes perceptifs, reliefs des sens, résidus de pure motricité, dans lesquelles baigne la subjectivité cinématographique. L'acteur ne joue pas un personnage, ni des actions au sens strict: il est l'acteur d'actes de conscience qui, eux, jouent et rejouent le réel selon les multiples mues, les métamorphoses les plus variées, que l'imaginaire impose et imprime aux matériaux perceptuels dont il se sert pour s'exprimer. On peut regarder comment, dans le texte-film d'Artaud, l'homme *acte* le temps, lui donnant figure puis le

défigurant, transfiguré par l'altération que le montage, les raccords problématiques, les fondus mystérieux peuvent faire sentir au lecteur-spectateur, fondant sa perception sur une mue de la mémoire imaginaire par laquelle il prend peu à peu connaissance et procède à la re-connaissance des éléments significatifs du film.

La situation initiale, comme la finale, qui embrassent les «dix-huit secondes» du temps au sein duquel se déroulent les «événements intérieurs» du film, montre le personnage dans la rue, la nuit, sous un bec de gaz, «le regard fixe, tourmentant sa canne». Dans la première scène, un gros plan nous fait voir la montre de l'homme où l'on remarque que «les secondes passent avec une lenteur infinie». Ce gros plan reviendra à chaque seconde de l'histoire, jusqu'à la dernière, la dix-huitième, où l'homme se «tire une balle dans la tempe» (dans le temps?), juste avant le mot FIN. Ce temps imaginaire, que nous reconstruisons mentalement au fur et à mesure que se déroulent les secondes sur l'écran (à toutes les cinq minutes, à peu près, si le film dure 90 minutes), nous est présenté comme du *temps réel*: les choses racontées n'ont pas pris plus de dix-huit secondes dans la vie du personnage, dont l'unique lieu est la place qu'il occupe dans la rue, sous le bec de gaz, du début à la fin de l'histoire. Par contre, le temps réel du film, l'heure et demie que dure son visionnement, nous est présenté comme un *temps imaginaire*, celui d'une double «rêverie», où le personnage s' imagine camelot puis acteur jouant un camelot, à qui toutes sortes d'aventures arrivent dont la représentation meublera le temps filmique entre les gros plans sur les aiguilles de la montre.

On a là un renversement qui est au cœur de la problématique d'Artaud, qui cherche, par le cinéma, à «renouveler le langage usé» de la représentation: on n'y voit pas un acteur jouant un homme mais un homme jouant un acteur, de la même façon qu'on ne voit pas se dérouler un temps imaginaire (celui de l'histoire représentée) comme un temps réel (celui du film qui la représente), mais un temps réel comme un temps imaginaire (dix-huit secondes dans la vie d'un homme comme quatre-vingt-dix minutes d'images

mentales sur un écran). De plus, la remarque finale d'Artaud : « il contemple une dernière fois sa destinée misérable » avant de se suicider, laisse entendre que les images mentales du personnage, qui font la matière du film entre les deux scènes initiale et finale, participent d'un temps mnésique bien plus que d'une simple « rêverie », l'homme revoyant son passé du point de vue imaginaire d'un homme à qui il ne serait pas encore arrivé, comme une destinée, un « pro-souvenir », le survenir du souvenir même, la projection fantasmatique d'un passé vécu oniriquement comme destin. Ce nouveau renversement, qui nous fait revoir mentalement l'ensemble des images filmées comme des traces mnésiques de la vie du héros qui s'est finalement donné la mort, montre bien ce qui dans le texte-cinéma d'Artaud résiste à la linéarité de la représentation filmique, de même qu'à l'identité ou à l'homogénéité temporelle et subjective propre à la mimésis cinématographique : on est toujours dans un *autre temps* comme dans une *autre peau*, à l'instar de l'acteur qui ne sait plus s'il est un homme ou un rôle, un roi ou un camelot, un mystique ou un fou.

Le héros des *Dix-Huit Secondes* « a été frappé d'une maladie bizarre », dit Artaud : « il est incapable d'atteindre ses pensées » – comme si ses pensées ne participaient pas du même temps ou du même espace que lui, l'obligeant à les *atteindre*, en une tension constante vers un ailleurs où elles se déroulent, sans lui, dans un passé ou un avenir que le film représente, lui qui est l'autre temps et l'autre scène de sa vie réelle et imaginaire. Artaud précise :

*[...] quelque pensée qui se présente à lui, il ne peut plus lui donner une forme extérieure, c'est-à-dire la traduire en gestes et en paroles appropriés. Les mots nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres. (Voir texte en version intégrale, p. 17 ; c'est moi qui souligne.)*

– ce sont ces images que nous allons, nous aussi, « voir défiler » sur l'écran, comme des images psychiques du héros, voire comme des images intérieures des personnages (le camelot, le roi) dans lesquels il se

projette mentalement. Cette espèce de schizophrénie n'attaque donc pas que le temps, qui se fend en plusieurs pour nous donner la sensation de son insondable profondeur, elle touche le personnage central, *schizé* en homme et en acteur, en acteur et en rôle, en fou et en roi, bref en un homme et son double, à l'infini, le personnage n'arrivant pas à atteindre sa propre image, qui fuit devant lui comme son passé par derrière, film d'une vie intérieure qui ne se déroule dans le « sur-venir » du temps qu'en repoussant ses images dans le « sous-venir » du même temps, qu'elles mutent et altèrent, sans que l'on cesse, toutefois, de s'y reconnaître, se reconnaissant *autre*, toujours, tel que le passage du temps nous change.

Même le rêve est coupé en deux : « au milieu de cette rêverie mentale, va s'introduire un nouveau rêve », écrit Artaud. Après que le héros eut rêvé qu'il était un pauvre camelot, bossu, « la tête dans ses mains comme s'il était le bloc terrestre » puis partant « à la recherche du problème central » qui lui permettra de « posséder son esprit », connaissant tantôt la déchéance (la folie, l'enfermement dans un asile) tantôt la gloire et la puissance (la royauté, la montée sur le trône), un brusque changement se produit, où l'on revient au personnage principal qui s' imagine acteur (ce qu'il est et ce qu'il s'aperçoit être), jouant sur une scène un personnage bossu devant un roi qu'il s' imagine incarner aussi, etc., etc., dans une sorte de répétition, obsessionnelle, de la première scène, comme s'il s'agissait non seulement d'un rêve récurrent qui aurait à voir avec la « mémoire » de l'homme, mais aussi du texte latent d'images psychiques qui auraient pour destin de se réaliser fantasmatiquement dans le texte patent d'une pièce de théâtre imaginaire qui les représente sur sa propre scène, comme le film représente sur la sienne propre, et dans son temps à lui, l'ensemble de la vie intérieure de l'homme.

Cet ancrage du rêve dans le théâtre qui le re-met en scène – le recontextualise dans le fait que, l'homme du film étant *acteur*, tous les autres personnages, imaginaires, qu'on y rencontre, peuvent être vus, même à rebours, comme autant de rôles qu'il incarne réellement ou mentalement – connaît aussi une sorte

de renversement par rapport à la structure de toute représentation, puisque la répétition « théâtrale » de la première scène, onirique (il s'agit en fait d'une sorte de « rêve éveillé »), nous est présentée comme survenant « au milieu » de celle-ci : on ne retrouve notre personnage principal, l'acteur, qu'au sein d'un rêve qui « va s'introduire » « au milieu de cette rêverie mentale » à laquelle l'on vient tout juste d'assister. Rêve dans le rêve, le théâtre ne réalise pas le fantasme ou le souvenir, il le déréalise : il le dé-présente plus qu'il ne le re-présente, le répétant non pas comme le passage à l'acte répète l'image mentale ou le fantasme, mais comme un acte psychique prend pour objet un autre acte psychique (un rêve, un autre rêve) tout en s'y fondant, s'y incluant, de la même façon que le film réel se fond dans le film imaginaire qu'il représente pourtant et l'acteur se fond dans son propre rôle dont il reste tout de même l'instance de représentation. Voir le film comme instance énonçante ou percevante au lieu de chose perçue ou énoncée nous conduit à considérer le lien entre représentant et représenté comme un véritable chiasme ou l'entrelacs, au sens merleau-pontyen, d'une forme d'expression (le film ou le texte) et d'une forme de contenu (l'histoire racontée ou, plutôt, l'imagerie mentale mise en intrigue par le discours verbal ou filmique), dans lequel une double tension existe et persiste entre la projection pro-tensive de l'une par l'autre et l'inclusion ré-tensive de l'une dans l'autre, qui fait que l'expérience cinématographique consiste en la perception du caractère *intense* et *extense* de la temporalité vécue comme renversement ou dépassement de la causalité.

On trouve dans le texte d'Artaud deux moments où cet entrelacs du représentant et du représenté fait sentir la double mue de l'être et du temps propre à l'expérience esthétique. D'abord, dans la première « rêverie », concernant le camelot bossu, on trouve, à la onzième seconde de l'histoire, la scène suivante :

*Vision du camelot au centre d'une boule en cristal. Éclairage à la Rembrandt. Et au centre un point lumineux. La boule devient le globe [le globe terrestre étant, comme on l'a vu plus haut, la métaphore de la tête du personnage, qu'il tient entre ses mains]. Le globe devient opaque. Le camelot*

*disparaît au milieu et en sort comme le diable de sa boîte avec sa bosse sur le dos. (Voir le texte en version intégrale, p. 18.)*

Puis, dans le deuxième « rêve », survenu « au milieu » du premier, soit celui du « théâtre » où le personnage se mue en ce « rêveur du réel » qu'incarne l'acteur, on trouve, vers la toute fin, entre la treizième et la quatorzième secondes, cette autre scène :

*Et au même instant, les deux personnages [l'acteur et le bossu ? l'acteur et le roi ?] se fondent l'un dans l'autre sur l'écran. La salle tout entière tremble avec ses colonnes et ses lampadaires. Le tremblement s'accélère de plus en plus. Et sur ce fond tremblant, passent toutes les images, tremblantes elles aussi, du roi, du camelot, de l'acteur bossu, du fou, de l'asile, des foules, et il se retrouve sur le trottoir sous le bec de gaz, avec sa montre qui pend à sa main gauche, et sa canne agitée du même mouvement. (Voir le texte en version intégrale, p. 18.)*

Dans la première scène, on a la vision du camelot enfermé dans sa tête – cette boule de cristal où il peut imaginer son destin, qu'il incarne tout entier, *apparaissant* sous la forme d'un « point lumineux » comme l'« image » de sa destinée – de la même façon que cette vision est enfermée dans la tête de l'« homme » du film qu'est l'« acteur » ; puis on assiste à un renversement où la boule de cristal, cette transparence mentale dont le cinéma, art de lumière, est sans doute l'une des figures majeures, s'opacifie en « globe terrestre » où le sujet *disparaît*, d'abord, et d'où il sort ensuite, comme d'une boîte de Pandore, diable ou *daimon* avec sa bosse sur le dos, porteur de maléfices, du mauvais œil, du mauvais sort, de la « bonaventure » tournée en annonce de la « malemort ». C'est presque la métaphore du cinéma, cette boule de cristal contenant la « vision » d'un homme qui y apparaît en un « point lumineux », puis l'exprimant, l'extériorisant, l'expulsant ou le faisant exister hors de sa boîte noire, opacifiée, comme le ressort d'une boîte à surprise « projette » son personnage maléfique, diable bossu ou autres fantômes sous les yeux éberlués de l'infans, image du spectateur muet, frappé de stupeur. Mais c'est surtout la réversibilité et l'inclusion-exclusion réciproque du représentant et du représenté

qui se trouvent figurées dans cette scène: l'instance de représentation (la boule de cristal, la tête) inclut une image (le représenté: la vision du camelot) qu'elle exclura ensuite, la projetant au-delà d'elle, comme quelque chose de plus grand, qui la contient à son tour et à laquelle elle appartient (comme la tête au personnage, qui la tient dans ses mains). Dans la deuxième scène, la même ambivalence entre représentant et représenté «fond les personnages – l'acteur et ses rôles – l'un dans l'autre sur l'écran», fondant du même coup la scène du théâtre (représentée) et l'écran de cinéma (qui la représente), la salle filmée se mettant à trembler comme la toile de fond qu'est le film («sur ce fond tremblant, passent toutes les images, tremblantes elles aussi»), images oniriques (roi, fou, bossu, etc.) et images du réel diégétique (l'homme sous le bec de gaz, qui s'apprête à se donner la mort après avoir fait défiler dans sa tête l'imagerie ou la rêverie, anamnésique, de sa destinée), participant de ce même tremblement où le film et le héros connaîtront la fin, au même moment, petite apocalypse cinématographique où les dix-huit dernières secondes d'un monde mental se seront écoulées comme les images du film s'écroulent après une heure ou deux de projection.

#### ADMIRABLE TREMBLEMENT DU TEMPS

*La vision de la limite n'est pas supportable:  
l'air tremble, et c'est alors qu'on le voit: il est la  
substance du tremblé.*

Bernard Noël<sup>12</sup>

On a atteint une limite, franchie dans le tremblement. Le film s'éteint avec le personnage, dont il était ni plus ni moins la «projection mentale», qui s'achève en même temps que le héros s'achève: suicide du cinéma, peut-être, mort vécue de la représentation, sans doute, au cœur même d'une représentation, filmique, frappée d'une «vieillesse précocée», dirait Artaud, dont il lui faut, par une sorte d'intervention chirurgicale au cœur des formes les plus vives qui la caractérisent, «renouveler le langage usé». Le film est «ce fond tremblant [où] passent

toutes les images, tremblantes elles aussi» et dont le tremblement gagne le narrateur, et l'énonciateur, celui dont l'imagerie psychique, le cinéma intérieur, les images mnésiques et oniriques conduiront le film jusqu'à son point de non-retour, séisme final où l'écran tremblant emporte tout ce qui s'y projette comme le personnage focal, tremblant lui aussi, épiscène de toute représentation, emporte dans la mort qu'il se donne le film mental de ses pensées: l'«homme du film», comme dit Artaud, aura crevé sous nos yeux en même temps qu'il aura crevé l'écran, qui se met à trembler. Voilà sa cruauté, et celle de cet étrange théâtre du regard qui s'appelle cinéma, où l'image lutte avec le temps, la mémoire donnant la réplique au réel par un surcroît d'imaginaire qui fait que tout souvenir nous apparaît comme un destin, et l'origine remémorée comme une mort annoncée.

Bernard Noël écrit:

*Quand la réalité nous crève les yeux, nous passons derrière eux.  
Ou bien nous devenons l'objet de ce que nous regardions. Cette  
limite renversante est l'instant où l'identité et la non-identité  
s'échangent et s'équivalent: l'instant où la réalité devient  
imaginaire et l'imaginaire réalité.*<sup>13</sup>

Artaud aura franchi cette limite, tremblante, renversante, entre identité et non-identité, passant derrière l'écran du regard, dans le champ de la caméra cachée avec laquelle la conscience tourne son cinéma invisible: ce film jamais perçu parce que sans cesse percevant, le perceptif y débordant le perceptible.

Le cinéma est un «état perceptif» excessif, «c'est le degré de vêtement définitif/ qui reste/ invisible et qui est là/ visible seulement/ quand on ne le regarde pas»<sup>14</sup> – une façon de voir qui crève le visible et fait trembler la vision, les fondements de celle-ci ne résidant plus que dans le mouvement, propre au cinématographe, grâce auquel la perception ne s'arrête plus sur aucun perçu mais se relance dans le *percevant*, en une temporalité qui la tend vers l'arrière ou vers l'avant, la mémoire se projetant sur l'écran d'une destinée et le souvenir dans le survenir où il tremble encore d'être arrivé. Une *eidétique du cinéma*, voilà ce qui est à l'œuvre dans les textes-films d'Antonin

Artaud, comme dans ceux de Bernard Noël ou d'Edmond Jabès, qu'on aurait pu analyser de la même manière: une *vision du cinéma* plus que du cinéma comme tel, c'est-à-dire une dé-présentation de ce qu'est la représentation cinématographique. On y assiste à l'évidance de l'image par l'ascèse ou l'excès de vision de sorte que le regard *se sent* regarder (et regardé) en une sorte de dédoublement qui est en même temps fusion (comme dans le rapport entre acteur et personnage, réel et imaginaire, image et écran dans *Les Dix-Huit Secondes*). L'essence du cinéma – son *eidos*? – est dans ce *non-vu*, peut-être, que recèlent des textes-films comme celui-là: il faut les donner à voir dans ce qu'ils portent d'imperceptible pour que cet *autrefois*, où le cinéma fut «un tournant de la pensée humaine», ait la chance de devenir *une autre fois*, comme dit Jabès, non pas le retour ou la répétition d'un *même* mais l'avenir toujours *autre* d'une anamnèse cinématographique qui fouille les fondements de la représentation pour y élever l'édifice toujours tremblant du monde d'images où nous vivons, sans trop avoir conscience du regard interrogateur que nous y jetons, ne serait-ce que pour y voir et y reconnaître quelque chose d'*autre*, qui nous change et nous altère, comme fait le temps ou le mouvement, cette *kinésie* et cette *scopie* du perceptif à l'état pur qu'incarne le kinétoscope depuis ses débuts.

#### NOTES

1. Dans *Cela a eu lieu*, scénario d'un film destiné à être réalisé par A. Resnais ou O. Assayas mais dont le projet n'aura jamais abouti, comme l'anticipait sans doute Jabès en écrivant: «Cela a eu lieu/ Comme ce qui jamais ne fut/ ou sera» (voir C. Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Jean Michel Place et Arte éd., 1995, p. 329-331 – l'exergue est à la page 331; le passage cité dans la présente note est à la page 329). On trouvera aussi ce texte d'E. Jabès aux Éd. Fourbis (Paris, 1993), sans mention du fait qu'il s'agit d'un projet de film.

2. Dans *Une fois les dieux*, Bordeaux, Les Cahiers des Brisants, 1982, sans pagination (la citation est à la première page du texte). Ce livre recueille un projet de film de B. Noël et des réflexions sur ce projet (on trouvera aussi un autre projet de film du même auteur, intitulé *La Bataille navale*, dans Janicot, *op. cit.*, p. 448-453).

3. On préférera orthographier ces deux mots avec un *s* plutôt qu'un *t* afin de bien marquer le lien du concept qu'ils désignent avec l'idée de *tension* renvoyant au procès et à l'état de *tendre* et d'*être tendu* plutôt qu'à ceux de *tenir* et d'*être tenu*.

4. Voir E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. par H. Dussort, Paris, P.U.F., coll. «Épiméthée», (1928) 1983.

5. Voir Signes, Paris, Gallimard, 1960.

6. Voir U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, de même que U. Eco et alii, *Interprétation et Surinterprétation*, trad. par J.-P. Cometti, Paris, P.U.F., coll. «formes sémiotiques», (1992) 1996.

7. P. Ricoeur, *Temps et Récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983.

8. U. Eco, *Lector in fabula*, trad. par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

9. A. Artaud, *Les Dix-Huit Secondes*, dans Janicot, *op. cit.*, p. 29 (c'est moi qui souligne). On trouve aussi ce scénario dans le 3<sup>e</sup> vol. des *Œuvres complètes* d'Artaud (Paris, Gallimard, 1961). Il s'agit là du tout premier scénario d'Artaud, écrit en 1923, quatre ans avant le tournage de sa plus célèbre contribution au cinéma en tant que scénariste, *La Coquille et le Clergyman*, réalisée en 1927 par G. Dulac. On rappelle souvent les immenses espoirs qu'Artaud mettait dans ce nouveau médium, qu'il identifiait à un «tournant de la pensée humaine» pour «renouveler le langage usé» de la représentation, avant qu'il ne change d'avis du tout au tout, dès 1933, lorsqu'il se met à dénoncer «la vieillesse prématurée du cinéma», cette «machine à l'œil buté» (voir la présentation de son scénario par J.-P. Morel dans Janicot, *op. cit.*, p. 28).

10. J.-P. Morel, dans sa «Présentation», montre de nombreuses convergences entre la thématique ou l'histoire du film et la biographie de l'auteur au moment de sa conception, et nous verrons comment l'«acteur» incarne l'instance narratrice et monnatrice du «film mental» de même que l'instance énonciatrice énoncée du film lui-même.

11. Voir J. Fontanille et C. Zilberberg, *Valence et Valeurs*, dans *Les Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, sous presse, et ma préface à cet ouvrage: «Pour une sémiotique tensive; les gradients du sens».

12. *Une fois les dieux*, *op. cit.*, sans pagination (la citation est à la neuvième page).

13. *Ibid.*, c'est moi qui souligne. On peut faire remarquer que le texte-film de B. Noël possède la même structure que celui d'Artaud, à ceci près que le film mental attribué au personnage-narrateur des *Dix-Huit Secondes* devient dans *Une fois les dieux* le point de vue unique attribué au héros-monstrateur, qu'on ne voit jamais mais par qui l'on voit tout (procédé de la caméra subjective), et dont le sort est d'avoir les yeux crevés au même moment où le film s'achève (plus précisément, le personnage est un prisonnier à travers le regard de qui nous explorons la cellule où il se trouve enfermé jusqu'à ce qu'un gardien, dont on ne voit que les pieds, lui écrase les yeux-caméra, mettant ainsi fin au cinéma).

14. A. Artaud, «Mardi 18 novembre 1947», note inédite publiée dans *L'Autre Journal*, Paris, n° 1, 1993, p. 36-37, que j'ai longuement commentée dans «Les états perceptifs. Vision et hétéroception» dans S. Harel (dir.), *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ, 1995, p. 101-115.



# Les Dix-Huit Secondes

Antonin Artaud

*DANS UNE RUE, LA NUIT, SUR LE BORD D'UN  
TROTTOIR, SOUS UN BEC DE GAZ, UN HOMME EN  
NOIR, LE REGARD FIXE, TOURMENTANT SA CANNE,  
À SA MAIN GAUCHE UNE MONTRE PEND.  
L'AIGUILLE MARQUE LES SECONDES. GROS PLAN  
DE LA MONTRE MARQUANT LES SECONDES.  
LES SECONDES PASSENT AVEC UNE LENTEUR  
INFINIE SUR L'ÉCRAN.*

*À LA DIX-HUITIÈME SECONDE, LE DRAME SERA  
TERMINÉ.*

Le temps qui va se dérouler sur l'écran est un temps intérieur à l'homme qui pense. Ce n'est pas le temps normal. Le temps normal est de dix-huit secondes réelles. Les événements que l'on va voir s'écouler sur l'écran seront constitués par des images intérieures à l'homme. Tout l'intérêt du scénario réside dans ce fait que le temps pendant lequel se passent les événements décrits est réellement de dix-huit secondes alors que la description de ces événements demandera une heure ou deux pour être projetée sur l'écran. Le spectateur verra se dérouler devant lui les images qui, à un moment donné, se mettront à défiler dans l'esprit de l'homme.

Cet homme est un acteur. Il est sur le point d'atteindre la gloire, tout au moins une grande renommée, et il va également conquérir le cœur d'une femme qu'il aime depuis longtemps.

Il a été frappé d'une maladie bizarre. Il est devenu incapable d'atteindre ses pensées ; il a conservé sa lucidité entière, mais quelque pensée qui se présente à lui, il ne peut plus lui donner une forme extérieure,

1"

c'est-à-dire la traduire en gestes et en paroles appropriés. Les mots nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres.

2"

Ceci le rend incapable de se mêler à la vie des autres, et de se livrer à une activité.

Vision de l'homme chez le docteur. Les bras croisés, les mains crispées à l'extérieur. Le docteur, énorme au-dessus de lui.

3"

Le docteur laisse tomber sa sentence.

Nous retrouvons l'homme sous le bec de gaz au moment où il réalise intensément son état. Il maudit le ciel, il pense :  
*Et cela juste au moment où j'allais commencer à vivre ! et conquérir le cœur de la femme que j'aime, et qui s'est livrée si difficilement.*

4"

Vision de la femme, très belle, énigmatique, visage dur et fermé. Vision de l'âme de la femme telle que se l'imaginer l'homme. Paysage, fleurs, dans des éclairages somptueux.

5"

Geste de malédiction de l'homme :  
*Oh ! être n'importe quoi ! être ce camelot misérable et bossu qui vend ses journaux le soir, mais posséder vraiment toute l'étendue de son esprit, être vraiment maître de son esprit, penser enfin !*

6"

Vision rapide du camelot dans la rue. Puis, dans sa chambre, la tête dans ses mains,

comme s'il tenait le bloc terrestre. Il possède vraiment son esprit. Celui-là au moins possède vraiment son esprit. Il peut espérer conquérir le monde et il est en droit de penser qu'il arrivera à le conquérir réellement un jour.

Car il possède aussi l'INTELLIGENCE. Il ne connaît pas les possibilités de son être, il peut espérer tout posséder : l'amour, la gloire, la domination. Et en attendant, il travaille et il cherche.

Vision du camelot gesticulant devant sa fenêtre : les villes qui bougent et tremblent sous ses pieds.

De nouveau, à sa table. Avec des livres.

Le doigt tendu. Des volées de femmes dans l'air. Des trônes amoncelés.

Qu'il trouve seulement le problème central, celui dont tous les autres dépendent, et il pourra espérer conquérir le monde.

Qu'il trouve non pas même la solution du problème, mais seulement quel est ce problème central, en quoi il consiste, qu'il trouve enfin à le poser.

Eh ! mais, et sa bosse ? Sa bosse aussi peut-être lui sera enlevée par surcroît.

Vision du camelot au centre d'une boule en cristal. Éclairage à la Rembrandt.

Et au centre un point lumineux. La boule devient le globe. Le globe devient opaque.

Le camelot disparaît au milieu et en sort comme le diable de sa boîte avec sa bosse sur le dos.

Et le voilà parti à la recherche du problème. On le rencontre dans des bouges fumeux, au milieu de groupements où l'on cherche on ne sait quel idéal.

Rassemblements rituels.

Des hommes font des discours véhéments.

Le bossu à une table écoutant. Hochant la tête, désabusé.

7”

Au milieu des groupes, une femme.

Il la reconnaît : c'est Elle !

Il crie :

– *Ah ! arrêtez-la ! Elle espionne*, dit-il.

Brouhaha.

8”

Tout le monde se lève. La femme s'enfuit.

Lui est roué de coups et jeté sur la place.

– *Qu'ai-je fait ? Je l'ai trahie, je l'aime !*

prononce-t-il.

Vision de la femme chez elle. Aux pieds de son père :

– *Je l'ai reconnu. Il est fou.*

9”

Et il s'en va plus loin, continuant à chercher.

Vision de l'homme sur une route avec un bâton.

Puis, devant sa table, fouillant des livres,

– couverture d'un livre en gros plan : la Kabbale.

10”

Tout à coup on frappe à la porte. Des sbires entrent. On se jette sur lui. On lui met la camisole de force : il est emporté chez les fous. Il devient fou réellement. Vision de l'homme se débattant avec des barreaux.

– *Je trouverai*, crie-t-il, *le problème central, celui auquel tous les autres pendent comme les fruits à la grappe, et alors :*

*Plus de folie, plus de monde, plus d'esprit, surtout plus rien.*

11”

Mais une révolution balaie les prisons, les asiles, on ouvre les portes des asiles ; il est délivré.

– *C'est toi, le mystique*, lui crie-t-on, *tu es notre Maître à tous, viens.*

Et, humblement, il dit

– *Non.*

Mais on l'entraîne.

– *Sois roi*, lui dit-on, *monte sur le trône.*

12”

Et il monte en tremblant sur le trône.  
 On se retire et le laisse seul.  
 Vaste silence. Magique étonnement.  
 Et tout à coup il pense :  
*Je suis maître de tout, je peux tout avoir.*  
 Il peut tout avoir, oui, tout, sauf la  
 possession de son esprit.  
 Il n'est toujours pas maître de son esprit.  
 Mais qu'est-ce enfin que l'esprit? En quoi  
 cela consiste-t-il? Si l'on pouvait  
 seulement être maître de sa personne  
 physique. Avoir tous les moyens, pouvoir  
 tout faire de ses mains, de son corps. Et  
 pendant ce temps, les livres s'entassaient sur  
 la table. Et là-dessus, il s'endort.

Et au milieu de cette rêverie mentale,  
 va s'introduire un nouveau Rêve.  
 Oui, pouvoir tout faire, être orateur,  
 peintre, acteur, oui, mais n'est-il pas déjà  
 acteur?  
 Il est acteur en effet. Et le voici, voici qu'il  
 se voit sur la scène avec sa bosse,  
 aux pieds de sa maîtresse qui joue avec lui.  
 Et sa bosse aussi est fausse : elle est jouée.  
 Et sa maîtresse est sa maîtresse véritable,  
 sa maîtresse de la vie.

Une salle magnifique, regorgeant de  
 monde, et le Roi dans sa loge.  
 Or, c'est aussi lui qui joue le personnage du  
 roi. Il est le roi, il écoute et se voit en même  
 temps sur la scène.  
 Et le roi n'a pas de bosse.  
 Il a trouvé : l'homme bossu qui est sur la  
 scène n'est que l'effigie de lui-même,  
 un traître, qui lui a pris sa femme,  
 qui lui a volé son esprit.  
 Alors, il se lève et il clame :  
 – *Arrêtez-le.*  
 Brouhaha. Vaste mouvement. Les acteurs  
 l'interpellent.  
 La femme lui crie :  
 – *Ce n'est plus toi, tu n'as plus ta bosse, je ne te  
 reconnais plus. Il est fou!*

13”

14”

15”

16”

17”

18”

Et au même instant, les deux personnages  
 se fondent l'un dans l'autre sur l'écran.  
 La salle tout entière tremble avec ses  
 colonnes et ses lampadaires.  
 Le tremblement s'accélère de plus en plus.  
 Et sur ce fond tremblant, passent toutes les  
 images, tremblantes elles aussi, du roi, du  
 camelot, de l'acteur bossu, du fou, de  
 l'asile, des foules, et il se retrouve sur le  
 trottoir sous le bec de gaz, avec sa montre  
 qui pend à sa main gauche,  
 et sa canne agitée du même mouvement.

DIX-HUIT SECONDES  
 À PEINE SE SONT ÉCOULÉES ;  
 IL CONTEMPE UNE DERNIÈRE FOIS  
 SA DESTINÉE MISÉRABLE, PUIS,  
 SANS HÉSITATION NI ÉMOTION AUCUNE,  
 IL SORT UN REVOLVER DE SA POCHE  
 ET S'EN TIRE UNE BALLE  
 DANS LA TEMPE.

[Sans nullement modifier le texte, nous nous sommes permis de rétablir ici sa respiration  
 cinématographique, à savoir les espaces – la dactylographe qui a assuré la transmission de  
 ce scénario n'était en effet nullement obligée d'en saisir les effets de sens... J.-P. M.]

# EN REMONTANT DU SOUVENIR AU NON-LIEU DE LA MÉMOIRE: *EN REMONTANT LA RUE VILIN*, R. BOBER, 1992 LA RUE VILIN

MARIE-FRANÇOISE GRANGE

Pour aborder la question de la mémoire, un film-mémoire: *En remontant la rue Vilin*, Robert Bober, 1992. Pour commencer ce texte, une impression, plus exactement une «drôle» d'impression, celle que m'a toujours laissée ce film, quel qu'en ait été le nombre de visionnements.

Le film de R. Bober s'articule autour d'une démonstration au cheminement argumentatif des plus clairs. Il reconstitue l'unité d'un puzzle, prouve, mène une enquête serrée à partir de différents éléments. Mais, arrivé au terme du déroulement filmique, il semble impossible de se déprendre d'une certaine perplexité: le puzzle aussitôt reconstitué s'efface; la démonstration, si suivie soit-elle, n'apporte aucune réponse et par contrecoup fait perdre la question. Il ne s'agit pas ici d'insinuer un jugement de valeur, de sous-entendre que le film rate son propos ou ne respecte pas ses ambitions, mais bien plutôt d'attirer l'attention sur l'ambiguïté d'une démarche qui échevelle sa propre argumentation.

De cette perplexité «impressive» est née l'hypothèse suivante: deux forces contradictoires sont en prise à l'intérieur du discours filmique, deux forces antagonistes; l'une qui unifie, linéarise, clôture, stipule un discours de vérité par la voie historique; l'autre, plus scripturale, qui suit les méandres du texte, diffracte, joue de l'intervalle et de l'espacement<sup>1</sup>. Nous aurions donc là deux discours, enchevêtrés l'un dans l'autre autour d'une même problématique, la mémoire et ses rapports avec l'espace.

*En remontant la rue Vilin* est un documentaire consacré, comme son titre l'indique, à une rue, la rue Vilin, située dans le vingtième arrondissement de Paris. Cette rue fut totalement rayée de la carte parisienne en 1982. C'est à partir essentiellement de photographies de la rue, prises à différentes époques, que le film tente de retracer la lente et irrémédiable démolition, le travail de la disparition progressive. En 1992, R. Bober filme les traces qui témoignent non seulement de quelque chose qui a été, mais encore des étapes successives de quelque chose qui a été en train de disparaître. Cette disparition en cours est très certainement l'objet du film, le premier, et revendiqué comme tel.

Plan 2: Sur la bande-son, *voix off*: «On pourrait commencer comme cela: c'était une petite rue de Ménilmontant à Paris du 20<sup>e</sup> arrondissement. Elle faisait 243m de long et 8m de large [...]».

Sur la bande-image: carte-profil de la rue Vilin.

Si premier objet il y a, qu'en est-il du second?

Très vite la *voix off* évoque l'écrivain Georges Perec, décédé en 1982, qui vécut les six premières années de sa vie au n°24 de la rue Vilin. La disparition de la rue nous conduirait directement à celle de Perec. La similitude des dates, 1982, boucle définitivement cette association. Quant à l'ordre de présentation du film, il devient discutable: «On pourrait commencer comme cela» nous dit la *voix off* au plan 2, certes, mais on commence comme ceci:

Plan 1: Sur la bande-son, *voix off* de Perec: «Comment décrire? Comment raconter? Comment reconnaître ce lieu, restituer ce qu'il fut? [...]».

Sur la bande-image: le texte lu se déroule sur fond de photographie représentant le mur du 24 de la rue Vilin.

C'est donc G. Perec qui ouvre le film, ou plus exactement sa voix et son texte tirés des *Récits d'Ellis Island*, film cosigné par Perec et Bober. Il semblerait en définitive que ce second objet, G. Perec et, de façon implicite, les liens qui unissent R. Bober à G. Perec, soit le premier objet du film. L'importance que prendront les textes de G. Perec et les photographies qu'il a lui-même fait prendre de la rue et que le film montrera confirme le rôle accordé à Perec dans le film de Bober.

*En remontant la rue Vilin* est un hommage de R. Bober à G. Perec, où il sera question de mémoire, celle de Bober, celle de Perec, celle de Bober reprenant le flambeau de celle de Perec. En effet, en 1969, G. Perec avait commencé un travail non mené à terme, qui devait s'étendre sur douze ans, «où il essayait de décrire le devenir de 12 lieux parisiens auxquels, pour une raison ou pour une autre, il était particulièrement attaché» (*voix off*, plans 25-26), dont la rue Vilin. Pour Bober, retracer l'itinéraire de la rue est une reprise de l'œuvre de Perec, un moyen de la

poursuivre, de la faire vivre, de la réactualiser, de la présentifier et donc de lui rester fidèle: rendre hommage, et témoigner de quelques moments d'un travail, d'une vie.

Un troisième élément semble devoir être considéré comme objet du film: la question juive. Elle surgit tout d'abord presque en demi-teinte – le thème musical principal est interprété progressivement à la façon yiddish. Elle est amenée, ensuite, plus directement par les écrits de Perec cités dans le déroulement filmique ou, tout simplement, elle s'impose d'elle-même, inévitablement, en tant que paradigme de la disparition. La disparition du lieu, celle de Perec, celle du lieu de Perec convergent vers l'évocation de l'extermination du peuple juif. La rue Vilin, dans le film de Bober, devient ce qui, dans *Les Récits d'Ellis Island*, fascinait tant G. Perec: «le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part»<sup>2</sup>.

Le film instaure ainsi la rue en véritable carrefour métaphoro-métonymique entre l'enfance de Perec (métonymie) et le non-lieu «des juifs»<sup>3</sup> (métaphore). D'ailleurs, la *voix off*, au cours d'une de ses démonstrations, établit nettement cette relation. Elle est à lire, lire au sens propre et au sens figuré, dans la lettre «e»:

1. Le nom de Perec en caractères hébraïques perd ses deux «e».
2. Perec a écrit *La Disparition*, roman dans lequel la lettre «e» n'est jamais utilisée. Un autre de ses romans, *W ou le souvenir d'enfance*, est dédié à la lettre «e».
3. La rue Vilin, avant destruction, dessinait sur un plan la forme d'un «e» dans l'alphabet hébraïque. La rue Vilin devient l'exemplification de l'espace sans lieu dans lequel se réifierait la mémoire de la perte et de l'immémorial. En reconstituant la rue Vilin, se (re)constituera le souvenir qui pourra s'échanger avantageusement contre une mémoire sans lieu.

Car de l'absence et de l'immémorial, il faut justement se souvenir. Le film déplacera ce souvenir impossible en un autre souvenir et inscrira à son programme la nécessité de retracer ce qu'il fut de la

rue, ce qui s'en est perdu, mesurer, en quelque sorte, l'avant et son cheminement vers le maintenant, en un mot, restituer des faits. La dimension documentaire du film prend alors toute son importance. Restituer des faits. Le discours sera un discours de vérité sur une réalité.

La question de la vérité se trouve au fondement du documentaire, par définition, discours vériste<sup>4</sup>. En remontant la rue Vilin tente d'établir des faits réels à partir de documents – cartes-profils et photographies de la rue – dont la valeur indicielle cherche à attester d'une réalité passée. Le propos est clair: privilégier dans le discours filmique l'afilmique<sup>5</sup> pour le restituer dans sa continuité. Et si le contrat de vérité est validé, selon l'hypothèse de J.-P. Esquenazi<sup>6</sup>, dans la forme documentaire par l'intention présupposée du réalisateur, cette intention se concrétise dans l'utilisation systématique du «je» par la *voix off*.

L'emploi de la première personne du singulier tend à personnaliser l'instance d'énonciation et par conséquent à écraser les différents pôles narratifs sur la personne du réalisateur. Le «je» se pose, pour reprendre R. Odin, en «JE origine réel»<sup>7</sup>. À partir de ce «je» pourra s'interpeller un «vous» spectral, ce que ne se prive pas de faire la *voix off* au plan 187.

Plan 187: *Voix off*: «Oui, vous avez bien lu avec moi [...]».

Du «je» au «vous», d'une personne à une autre personne, ainsi s'arraisonne le discours filmique dans une origine que la personne du réalisateur fixerait. Ce documentaire, comme très certainement tout documentaire à des degrés divers et par différents procédés, colmate tant bien que mal les risques de débordement scriptural. S'il est question de réalité, la dimension textuelle doit être étouffée. Nous verrons ultérieurement combien l'entreprise est difficile.

Si «je» dit vrai et montre le vrai – la bande-image étant soumise au commentaire de la *voix off* –, se profile derrière lui une personne, un individu. Cet individu à la fois cautionne le vrai (cf. l'hypothèse de J.-P. Esquenazi) et, en retour, est cautionné par lui. Le jeu de langage et l'impersonnalité qui lui est conjointe s'effacent au profit du réel dont celui de la prise de

parole au sens large du terme. Que ce premier «je» soit régulièrement relayé par le «je» d'une seconde *voix off* lisant les textes de Perec confirme cette volonté de porter l'accent sur l'afilmique. Derrière ce second «je» se «cache» Perec, l'écrivain, l'homme public, l'enfant qui vécut rue Vilin, se «cache» l'homme qui témoigne dans ces différents textes de son rapport au lieu en général et à la rue en particulier. Par le rôle accordé à la réalité et à la vérité, le «je» énoncé s'assimile au «je» de l'acte d'énonciation.

Le sujet textuel s'effacerait donc au profit de la personnalité extérieure au film à laquelle il se réfère. Dire le vrai, montrer le réel quelque part traduit une volonté d'oblitération des modalités textuelles au profit d'une réalité hors langage. Établir une vérité par l'établissement de faits réels, constituer un savoir (sur la rue, sur Perec), forger une mémoire, tel est l'un des objectifs avoués du film.

Pour mener à bien cette opération, il faut accorder aux photographies et aux textes de Perec valeur de document. Les photographies de la rue seront des traces, au sens historique du terme, en raison de leur valeur indicielle; quant aux textes de Perec, dont certains sont manuscrits, ils sont à considérer comme témoignages: le témoin est ici des plus sûrs, s'étant lui-même rendu régulièrement sur les lieux comme certaines photographies l'attestent. De plus, ses observations sont vérifiables par les photographies qui ont été prises «soit librement, soit sur ses indications par un ou une amie photographe» (*voix off*, plan 30).

La vérification du témoignage de Perec est opérée par le film qui dans son montage lira sur la bande-son les textes de Perec et montrera sur l'image les photographies correspondantes.

Plan 50: Sur la bande-son, *voix off*: «Au 18, un hôtel meublé flanqué d'un café-bar: hôtel de Constantine».

Sur la bande-image: Photographie en plan rapproché de l'hôtel et du café en question. *Travelling* bas-haut sur le nom de l'hôtel.

Si traces et témoignages entrent, selon les remarques de M. Lagny<sup>8</sup>, dans la catégorie des documents, photographies et textes écrits par Perec

sont bien des documents que, dans un second temps, la critique interprétative élaborée par le discours filmique fera parler.

Exhiber et identifier les sources, classer, répertorier: le documentaire fait appel à la démarche historique. Histoire et film répondent à la même demande: retrouver le passé. Ainsi, par l'histoire, le film validera sa propre démarche.

S'agissant de circonscrire des faits, les transformations et démolitions successives de la rue seront montrées à l'aide des photographies, commentées et datées. La désignation des restes qui s'amenuisent établit la progression temporelle de la disparition. Ce qui revient à dire que le documentaire met en forme et par le texte verbal et par le texte visuel cette disparition. Il lui cherche et d'une certaine manière lui trouve une représentation. Cette représentation s'inscrit dans un espace et dans une temporalité. L'espace, c'est celui des différents lieux représentés par l'image photographique ou l'image filmique; la temporalité, c'est celle du récit qui retrace les différents changements de la rue mais également celle du réel dont les dates citées viennent scander la chronologie. Par rue interposée, le film localise l'espace et linéarise le temps de la disparition, de la perte et de l'immémorial.

Le souci de précision, révélé notamment dans la datation systématique des documents, me semble symptomatique de cette nécessité de combler l'espace et de domestiquer le temps. Chaque représentation photographique des habitations de la rue, ou de ce qu'il en reste après démolition, chaque texte de Perec sont «référéncés» avec une méticulosité exemplaire. Au-delà d'une volonté tout à fait louable de nommer les sources, semble se cacher une véritable compulsion à inscrire dans une échelle temporelle ce qui se consigne du même coup comme événement. L'espace béant de la mémoire devrait par là même se matérialiser et surtout se combler et le souvenir remplacer le trou de (la) mémoire.

De la même manière, le film linéarise son discours en choisissant d'élaborer son propos sous forme d'énigme.

C'est ainsi que le film se termine sur l'énigme de la mention peinte au-dessus de la porte du 24 de la rue Vilin: «coiffure dames» ou «coiffure de dames»? Si Perec a opté pour la première des formules, la *voix off* démontre la validité des deux. L'une est postérieure à l'autre, les dates des photographies l'attestent. Mais attention, les photographies les plus récentes laissent affleurer sous la peinture qui s'effrite la mention plus ancienne: «coiffure dames»; les plus anciennes, la mention plus récente: «coiffure de dames». Ainsi, la validité du témoignage de Perec ayant travaillé sur des documents plus récents est assurée. Ainsi également, une part de vérité sur ce lieu, objet d'une attention toute particulière, est trouvée. Le film se boucle, avant de laisser la parole à un dernier texte de Perec, par des remarques sur la valeur de la photographie, «véritable défi à la disparition» (*voix off*, plan 196).

Cette démonstration est établie à grand renfort de détails. Chacune de ses avancées est justifiée, les preuves exhibées, les photographies comparées. Aucun espace n'est laissé au doute, sorte de revanche contre ce vide spatial désormais sans place de la rue, de revanche contre ce vide sans lieu ni place de la perte, de revanche contre ce vide sans lieu ni temps de l'immémorial. La question est posée, les documents étudiés, la réponse apportée et le film presque bouclé. La transaction a été effectuée.

Les aléas de la lettre «e» dans l'œuvre et le nom en caractères hébraïques de Perec, mais également le rôle qu'elle joue dans le tracé de la rue (*cf. supra*, p. 21) sont en revanche beaucoup plus ambigus. Le souci du détail et de la preuve est tout aussi présent. Par exemple, le roman *La Disparition* est non seulement mentionné mais encore sa couverture est montrée. Tous les éléments proposés convergent. Et pour éviter le risque de ne pas convaincre, l'interprétation n'est pas directement faite. La *voix off* établit des faits, bruts, sans jugement particulier, elle reste donc, malgré le «je» employé, en retrait et garde une certaine neutralité – problématique de vérité oblige. Au spectateur de tirer les conclusions qui s'imposent après ce raisonnement d'une rigueur implacable, *a priori* sans faille, qui croise si bien les différentes

données. Mais que déduire de ces preuves qui s'amoncellent? Qu'il était écrit que la rue en raison de sa forme de «e» hébraïque disparaisse comme cette lettre s'élide dans l'écriture des noms hébreux? Problème d'écriture, de signifiant, en tout cas problème d'inscription que le film, à son tour, intègre et retranscrit. Remplacer la perte *dans/par* la perte de la lettre revient à matérialiser l'absence d'objet (la perte) dans l'objet absent (la lettre). C'est ni plus ni moins ce que fait le film: opérer cette transcription. La perte se concrétise en énigme «résolvable», tous les éléments sont donnés pour qu'elle le soit, et cette énigme au passage désigne le rôle de la lettre, rôle de la transcription sur laquelle elle-même fonctionne.

Le film, pour combler l'impossible à dire et à montrer, pour représenter l'irreprésentable, s'active en mettant sur pied plusieurs propositions démonstratives et s'acharne à produire des remarques, des convergences de remarques, en vue de transposer l'absence en présence. La constitution de l'énigme aurait une fonction réparatrice.

L'énigme de la lettre «s» et les problèmes que cette dernière a pu soulever chez G. Perec attirent également l'attention sur la question du signifiant. Elle ne peut que donner matière supplémentaire à gloser. Là aussi, contre l'absence se troque du récit empreint de logique démonstrative presque mathématique.

La rue Vilin pour G. Perec aurait la forme d'un «s», la *voix off* note qu'il s'agit plutôt d'un «s» inversé. Au plan 105, une carte de la rue nous le démontre alors qu'au plan 150 la rue prenait, sur une carte englobant une rue avoisinante, la forme du «e» hébraïque. Bizarrement, les cartes respectivement utilisées pour chacune des démonstrations ne sont pas les mêmes et ne découpent pas l'espace disparu de la même façon. Le raisonnement et la résorption des énigmes nous conduisent dans un circuit labyrinthique. Nul doute que la démonstration se déroule mais la conclusion, si l'on recoupe les démonstrations entre elles, reste incompréhensible. Il y a plus de compulsion à prouver que de preuves trouvées. La question reste bien celle de combler par déplacement interposé.

La notion de puzzle invoquée par la *voix off* entre dans la même problématique. Le puzzle se réalise dans le rétablissement d'une représentation. Il est achevé lorsque la continuité représentationnelle est établie. Cette notion suppose donc une totalité, elle suppose corrélativement la suppression de tout vide entre les pièces constitutives de l'ensemble. La *voix off* évoque cet élément définitoire:

Plan 48: *Voix off*: «Parenthèse. Elle m'est inspirée par l'acte qui consiste à essayer de juxtaposer les photographies. Cet acte devrait me permettre de rassembler différents éléments afin de former une image globale, comme un puzzle».

Dans le puzzle mis en place par le film, la totalité ne précède pas et le joueur n'a pas à la reformuler ou la reformer.

Plan 48: *Voix off*: «Je ne suis pas seulement le joueur de puzzle que l'on pourrait appeler En remontant la rue Vilin. Les difficultés que j'ai à établir ce parcours, à restituer cet espace ne surgissent pas de l'habileté du fabricant puisque l'idée d'assemblage est née à son insu».

À l'origine, l'absence d'origine; c'est le puzzle qui devra s'autogénérer par sa formalisation. La bande-image tentera l'opération: mettre les photographies bout à bout, effacer tout vide de la représentation, constituer une unité, un objet qui s'imposera dans sa totalité et plénitude. Du plan 48 au plan 50 inclus, le principe sera mis en pratique et utilisé à plusieurs reprises, notamment au plan 111 et au plan 183.

Si la rue Vilin a totalement disparu, sa représentation sous forme de panorama, elle, sera bien montrable. La constitution d'une image globale (la représentation) de la rue se veut une reconstitution (re-présentation) mais reconnaît par la *voix off* sa valeur de constitution (présentation). La bande-image, pour sa part, amplifiera le mouvement. Par *travelling* gauche-droite ou droite-gauche sur les photographies réunies les unes à la suite des autres sans espacement, l'unité originelle se met en place mais le retour au système de présentation, une photographie/un plan, casse l'enchaînement. Chaque tentative de panorama se défera par la



fracture du plan qui rejoue la fracture photographique.

La liaison, comblement de l'espace et repérage temporel, se délie tout aussi régulièrement qu'elle essaye de se faire. Le double mouvement antagoniste de l'écriture textuelle ronge les fondements d'une représentation documentaire désireuse de faire revivre l'objet.

À l'absence de globalité originelle, reconnue par la *voix off*, répond l'absence de globalité représentationnelle, inscrite par défaut dans l'image, et *vice versa*. La représentation ne re-présente aucune image d'objet préexistante et ne présente aucune image d'objet qu'elle formaliserait. Non totalement formée, elle ne peut ni prétendre remplacer (valoir pour) une réalité qui demeure, malgré tous les efforts déployés, hors d'atteinte, ni prétendre la constituer. Réduite à de simples fragments, la représentation incomplète et morcelée reconnaît implicitement son impossibilité à s'échanger contre une réalité inconnue et par là même qui s'absente. C'est reconnaître que le déplacement par et vers la représentation qui aurait dû opérer l'inscription de la réalité, localisation spatiale et linéarisation temporelle comprises, bien que souhaitée, n'est en fait pas effectué. Toute l'opération documentaire qui reposait sur la valeur médiatrice du texte filmique s'effondre. Par l'absence de représentation globale, il y a reconnaissance, d'une part, que texte et réalité ne sont pas la même chose, l'un ne remplaçant pas l'autre aussi facilement que prévu, d'autre part, que le texte évite de transformer cette absence du réel en présence du signe. Ainsi se transporte l'absence, elle inscrit, certes, sa place mais cette fois-ci en creux, dans l'espacement du texte. Pas de présence contre une absence, mais une présence de l'absence qui lui laisse sa non-place et, pourrait-on dire, sa dimension anobjectale. En ce sens, l'absence ne s'oublie pas. Comme le rappelle Jean-François Lyotard,

*En représentant, on inscrit en mémoire et cela peut sembler une bonne garde contre l'oubli. C'est je crois le contraire. Ne peut s'oublier au sens courant que ce qui a pu s'inscrire, parce qu'il pourra s'effacer. Mais ce qui n'est pas inscrit, faute d'une surface inscriptible, faute d'une durée et d'un lieu où*

*l'inscription se situe [...], cela ne peut s'oublier, n'offre pas de prise à l'oubli.*<sup>9</sup>

Le documentaire voit son objectif déplacé par le rôle accordé à l'espacement textuel. Sa transparence discursive et sa démarche démonstrative sont bloquées. Il ne s'agit plus de retrouver une réalité et de l'inscrire par l'intermédiaire d'une représentation dans le texte filmique, ce qui aurait permis de définir cette réalité, de l'objectiver en lui conférant un lieu et un temps. Désormais, si la représentation totalisatrice n'a pas lieu, la réalité reste indéfinissable. Elle occupe une place vide, non remplissable car non déplaçable, au sens psychanalytique du terme. Elle ne devient pas souvenir mais active une mémoire de l'oubli. Elle travaille librement dans le toujours là du nulle part.

L'importance de la fragmentation textuelle dans ce retournement de l'enjeu filmique mérite que nous nous y arrêtions quelques instants. Différents types de textes «figurent» dans le texte filmique: images photographiques en noir et blanc, images filmiques animées et en couleurs, textes littéraires lus sur la bande-son dont, pour certains, couverture et pages sont montrées à l'écran, et pour être complet, cartes-profiles. Nous l'avons vu, le film se sert de ces différents types de textes comme preuves, témoignages, traces, documents. Il s'en sert comme éléments à lire et support de son propre texte. Mais, en proposant une lecture de ces divers fragments, il écrit au sens derridien du terme. Car malgré l'usage qu'il fait de l'énigme, du puzzle, malgré son insistance à tenter la réunification de toutes ces pièces éparses, l'espacement, la non-représentation, les déplacements jamais complètement aboutis laissent le spectateur noyé dans un amas de preuves dont il ne sait trop quoi faire. Que se construise un discours, il ne peut que le constater – le film a un début, un développement et une fin –, que ce discours se fonde sur une lecture, il ne peut que le reconnaître – des textes de Perec aux photographies, des passerelles sont établies –, que ce discours cherche par la lecture la liaison de l'écriture, il ne peut que se faire prendre au jeu de la démonstration – des réponses aux énigmes

sont trouvées. Mais le savoir promis s'effrite comme le texte s'essouffle à rattraper ce sens non globalisable et la plénitude tant espérée de ces/ses signes.

Le travail sur les photographies est tout à fait exemplaire de ces deux mouvements : lecture jonctive, écriture disjonctive. D'un côté, début de mise en place de panoramas avec effacement de l'espace, effacement du vide entre chacune des photographies présentées à l'écran ; de l'autre côté, présentation dans et par le film de l'encadrement de l'image photographique, mise en scène de l'espacement par le gris qui s'intercale entre chacune d'elles et les écarte les unes par rapport aux autres. D'un côté, utilisation du *travelling* gauche-droite qui relie et contrecarre le manque entre les différentes images ; de l'autre côté, fracture du plan fixe qui rejoue la fracture de la photographie et isole chaque occurrence à la façon du montage de diapositives. La tension se glisse dans la structure même du film, elle est permanente, tantôt l'un, tantôt l'autre. Sans arrêt le fractionnement des documents est rappelé, jamais totalement éliminé. Jusqu'à la fixité photographique qui est, mais c'est inévitable, toujours affichée et dont la récurrence malgré les mouvements sur image (*travellings* gauche-droite ou bas-haut) casse régulièrement les tentatives de reconstitution filmique. Le mouvement de l'image ne remplacera pas le mouvement *dans* l'image, même si celui-là aspire vers celui-ci et l'inscrit comme manque impossible à combler. La photographie est trace au sens historique du terme mais devient trace, au sens philosophique du terme. Elle est l'autre de l'image filmique ; en elle, sans être elle, elle se sert d'elle mais clame par elle sa différence et diffère cette autre qu'elle appelle sans lui laisser de place, seulement le vide d'une place. Et lorsque l'image filmique intervient ponctuellement, en couleurs avec personnages en mouvement, dans le cours du film, elle nous montre le jardin construit sur l'emplacement de la rue Vilin ou bien des rues parisiennes, en pente, tout aussi délabrées qu'a dû l'être la petite rue de Ménilmontant. Mais l'illusion ne se veut pas parfaite : les plaques filmées de ces rues montrées désignent qu'on est ailleurs, dans quelque

chose qui pourrait être ressemblant mais reste irrémédiablement différent. Par la photographie qu'elle présente et par son impossibilité déclarée de s'y substituer, n'étant pas utilisée comme cette dernière en tant que trace historique, l'image filmique s'absente d'elle-même, se fracture et se construit dans cette diffraction interne. À son tour, qu'elle passe ou non par la photographie, elle devient trace au sens philosophique.

Le montage son-image propose des enjeux similaires. Le principe du *off* employé pour la voix garde fondamentalement la même ambiguïté. Ni dans l'image, ni hors image, la voix est soumise à « dislocation » interne. Et ce qu'écrit Marie-Claire Ropars sur la question du *off* me semble toujours pertinent à reprendre car des plus définitifs et des plus convaincants. Mais ce procédé caractéristique du genre documentaire apparaît aussi, dans le film qui nous intéresse, comme un élément de stabilisation du discours, par l'appel à cette catégorie du genre. Si documentaire il y a, ce que nous rappelle inévitablement le système du *off*, alors réalité et vérité suivent comme présumés et amoindrissent les tensions scripturales. En revanche, la question de la subjectivité de la voix replace le propos général du film entre forces antagonistes.

L'emploi du « je », nous l'avons vu précédemment, instaure une subjectivité dans le commentaire verbal. Si l'on considère (ce qui est assez fortement marqué dans le film) que l'image est soumise à ce dernier, la première personne du singulier incarne l'instance d'énonciation de l'ensemble du film. Cette analyse me semble tout à fait fondée. Mais cette tendance est sournoisement déstabilisée, elle est là et, pourtant, elle est minée par un dispositif complexe à analyser.

Au cinéma, la subjectivité concerne à la fois le dit et le montré. C'est une chose que d'avoir l'avis du narrateur et une autre que d'avoir le sentiment de nous trouver à [sa] place<sup>10</sup>. *En remontant la rue Vilin* propose une bande-son laissant filtrer une certaine subjectivité, pour ne pas dire une subjectivité certaine, et une bande-image rivée à une position d'objectivité (jamais nous ne « verrons avec », d'autant que nous ne

voyons jamais celui qui dit «je» – principe même du *off*). La position objective du regard est par ailleurs directement sollicitée par la nature du propos filmique. Restituer des faits avérés en dehors d'un discours partisan demande une objectivité que la bande-image assure. Le texte filmique est écartelé par le programme qu'il s'est donné: impliquer directement le narrateur et du même coup le spectateur (par exemple, l'emploi du «je» permet d'interpeller l'un par l'autre), ce qui entraîne subjectivité du son; renforcer la neutralité du discours vériste et le dégager de sa valeur de témoignage, ce qui entraîne objectivité de l'image. En résumé, deux tendances cohabitent: l'une qui construit, par domination du son sur l'image, une subjectivité du son et de l'image; l'autre qui met en conflit la subjectivité du son et l'objectivité de l'image. Quoi qu'il en soit, l'image, qu'elle accepte ou non la domination du son – elle se contente le plus souvent d'un rôle d'illustration –, sera toujours, au bout du compte, obligée de dégager son regard du regard «immontrable» d'un narrateur *off*, donc absent. Le son et l'image ne peuvent homogénéiser leur point de vue. Leur distorsion narrative disloque toute velléité de démonstration stabilisante et d'interprétation globalisante.

À cette complexité du montage son-image répond la complexité du montage sonore. Deux *voix off* sont présentes sur la bande-son: l'une (V1) qui prend en charge totalement ou partiellement le discours filmique selon les deux axes opérant dans le film; l'autre (V2) dont les interventions se limitent à la lecture des textes de Perec. Le film se raconte à deux voix distinguables même si leur différence n'est pas très fortement marquée. Pour aller vite, notons trois choses:

1. Les différents textes lus par V2 sont enclavés dans le texte de V1: V1 laisse la parole à V2 après avoir introduit chacune de ses interventions. V1 et V2 n'interviennent pas au même niveau narratif.
2. Si V1 prend en charge le rôle de narrateur dans le film, elle a pour fonction d'unifier dans une lecture les différents textes proposés dont ceux de Perec lus par V2.

3. V2 n'est pas la voix de Georges Perec que l'on entend en ouverture de film et qui sert de référence.

À partir de ces trois points, il est déjà possible de souligner l'ambiguïté de la construction. V1 dirige, ordonne car coordonne; V2 se soumet à l'ordonnancement commis par V1. Mais V2 porte une parole, celle de Perec, tout à fait essentielle dans et pour le propos de V1. Il s'agit pour le film et pour V1 qui en est le porte-parole de conférer aux différents textes de Perec une valeur de témoignage sur les lieux et tout particulièrement sur la rue Vilin. V1 a pour fonction de mettre en valeur les textes lus par V2, ce qui implique corrélativement son propre effacement devant cette parole ainsi restituée. La voix qui dirige ne dirige que pour amener au premier plan les textes lus par une voix qui lui est soumise. V1, porte-parole du film, est comme V2 porte-parole des textes de Perec. D'ailleurs, elle répond aux injonctions qu'elle lit dans les textes de Perec. V1 (s')applique les règles de la description perecquienne: elle reprend à partir des photographies sélectionnées les énumérations méticuleuses et systématiques.

La lecture opérée par V1 unifie les différents textes présents dans le film, mais pour mener à bien cette opération elle choisit, cite, établit des passerelles là où il n'y en avait pas antérieurement. Elle crée des relations entre tous ces fragments, elle stratifie les morceaux choisis. En un mot, elle écrit. En revanche, la voix qui transmet l'écriture de Perec ne fait que lire au sens le plus rudimentaire. V1 affiche sa lecture et non son écriture, V2 affiche l'écriture (celle d'un autre) et non sa lecture. Elles sont l'une vis-à-vis de l'autre en reflet inversé. Bien qu'anonymes, elles portent toutes deux l'écriture et la signature de deux textes différents dont l'une – celle transmise par V1 – contresigne l'autre – celle transmise par V2. Et si toute signature est, selon l'analyse de J. Derrida<sup>11</sup>, toujours déjà une contresignature, le système se démultiplie. Rendre la vérité d'un texte en contresignant la signature du texte par un autre texte et une autre signature qui elle-même appelle et porte déjà une contresignature... Le film est à deux voix, deux textes, deux signatures. Pardon, il est à une

voix... mais dédoublée, un texte... mais scindé, une signature... mais divisée.

En remontant la rue Vilin se fait et se défait de ses deux courants: s'appropriier le texte de l'autre pour lui redonner place, sa place, se taire donc au profit d'un autre; mais corrélativement s'affirmer contre l'autre, pour réécrire l'autre dans une lecture appropriatrice qui le désapproprie. De cette discontinuité et de cette différence surgit la voix spectrale<sup>12</sup>, venue d'ailleurs sans corps ni place, sans lieu ni temps ou, pour le dire autrement, venue du «lieu de l'absence de lieu, (du) non-lieu, (du) nulle part». Elle seule pourra peut-être garder la mémoire de la disparition, de la perte, de l'immémorial, la mémoire de l'oubli.

#### NOTES

1. On reconnaîtra là ce que cette hypothèse doit à la démarche déconstructive.
2. G. Perec avec R. Bober, *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L., I.N.A., p.56. Ce livre reprend le texte lu dans le film du même nom.
3. «J'écris ainsi "les juifs", ce n'est pas prudence ni faute de mieux. Minuscule pour dire que ce n'est pas à une nation que je pense.

Pluriel pour signifier que ce n'est pas à une figure ou un sujet politique (le sionisme), religieux (le judaïsme), ni philosophique (la pensée hébraïque) que j'allègue ce nom. Guillemets pour éviter la confusion de ces "juifs" avec les juifs réels. Ce qu'il y a de plus réel dans les juifs réels, c'est que l'Europe, au moins, ne sait qu'en faire: chrétienne, elle exige leur conversion, monarchique les expulse, républicaine les intègre, nazie les extermine. "Les juifs" sont l'objet du non-lieu dont les juifs, en particulier sont frappés réellement». J.-F. Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, Paris, Galilée, 1988, p. 13.

4. «[...] un discours vrai: c'est-à-dire [...] un discours dont on admet qu'il est fondé à pouvoir dire *quelque chose* de la réalité et dont les assertions s'exposent explicitement à un jugement, qui les déclarera vraies ou fausses en fonction de leur correspondance avec des faits concrets. [...] On pourrait nommer un tel discours un *vérisme*». J.-P. Esquenazi, «Qu'est-ce qu'un discours «vrai»? (1) L'énoncé indexique», *Champs visuels: Réalités de l'image, Images de la réalité* (1), n° 1, Paris, L'Harmattan, mars 1996, p.9.

5. «Un documentaire se définit comme présentant des êtres et des choses existant positivement dans la réalité afilmique», É. Souriau, *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7.

6. J.-P. Esquenazi, «Qu'est-ce qu'un discours "vrai"? L'image "vraie" aujourd'hui», *Champs visuels: Réalités de l'Image, Images de la réalité* (2), n° 2, Paris, L'Harmattan, juin 1996, p.9-18.

7. R. Odin, «Le Documentaire intérieur. Travail du JE et mise en phase dans *Lettres d'amour en Somalie*», *Cinéma: Le Documentaire*, vol. 4, n° 2, Université de Montréal, hiver 1994, p.82-100.

8. M. Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p.36.

9. J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p.51.

10. «Avec Edward Branigan, je définirai la subjectivité comme une construction consistant, d'une part, à attribuer la narration à un personnage de l'histoire contée, d'autre part, à créer une relation film-spectateur telle que nous avons le sentiment de nous trouver à la place de ce personnage», R. Odin, *op. cit.*, p.85-86.

11. J. Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990.

12. «La spectralité tient au fait qu'un corps n'est jamais présent pour lui-même, pour ce qu'il est. Il apparaît en disparaissant ou en faisant disparaître ce qu'il représente: l'un pour l'autre». J. Derrida, *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994, p. 102.

# L'ADAPTATION FILMIQUE<sup>1</sup>

MICHEL LAROUCHE

L'adaptation filmique a longtemps été interprétée comme une recherche d'équivalences, à partir de codes narratifs et culturels (en tenant compte, bien sûr, du transfert culturel, l'œuvre adaptée l'étant toujours dans un contexte historique et culturel différent de celui dans lequel elle a été produite), entre un objet premier (l'œuvre littéraire) et un objet second (le film). Jean Mitry préférait la fidélité à la lettre à la fidélité à l'esprit, cette dernière correspondant selon lui à une véritable trahison qui « frise l'abus de confiance ». À cause de ce travail de transcodage, l'adaptation fut ainsi longtemps considérée comme un modèle de réduction. Cherchant à résoudre le problème, Alain Garcia disait :

*[...] l'adaptation trop soumise au texte « trahit » le cinéma, l'adaptation trop libre « trahit » la littérature, seule la « transposition » [...] ne trahit ni l'un ni l'autre en se situant aux confins de deux formes d'expression artistique. (1990: 203)*

En effet, si l'œuvre littéraire est adaptée au moyen d'un autre média, il n'y a pas que des ressemblances mais des différences au terme du processus. Et c'est surtout au sein des différences que l'originalité, sur le plan de la création cinématographique, peut être mise en valeur et que l'analogie entre deux systèmes textuels peut s'opérer. C'est pourquoi on parle de moins en moins de « trahison » mais de « transformation »<sup>2</sup> par le média, de réécriture ; on se propose

*[...] moins d'interroger une « adaptation » à l'écran que d'explorer l'invention d'une écriture et d'une diégèse proprement cinématographiques quoique provenant des textes. Considérer, en somme, moins la fidélité à un objet que l'instauration d'une écriture de la différence. (Calle-Gruber et Hamm, 1993: 7)*

## LE CHOC DE LA TRANSCRITURE

L'entreprise de la transsémiotisation de la littérature au cinéma entraîne le passage d'un système de représentation à un autre. En littérature, « [...] la fiction est écriture, mais l'écriture est la découverte de la fiction, dans l'aventure de la langue » (Neefs, 1992: 68). Au cinéma, il n'y a plus une écriture scripturale articulée mais une narration qui associe images et sons et procède par ellipses, sous-entendus,

associations d'idées. Il s'agit donc d'une dynamique de transmédiatisation qui détermine la dimension esthétique de l'œuvre à créer en même temps que certains paramètres de sa réception.

Le cinéma a longtemps pensé que la réussite de l'adaptation reposait sur la capacité de l'écriture à programmer scripturalement l'expression filmique. Ainsi Zola, qui a une qualité d'écriture « scénarique »<sup>3</sup> étonnante dans ses romans naturalistes, est l'écrivain qui a le plus été adapté au cinéma. Or le travail d'adaptation des romans de Zola fut considéré dans son ensemble difficile et « pitoyable dans ses résultats » (Mitterand, 1987 : 68). Cette situation s'expliquerait par le fait que l'écriture de Zola, « [...] au lieu de s'ouvrir indéfiniment à une explication surenrichissante, se clôt en sa propre nécessité et transparence » (Hamon, 1968 : 391).

Une étude de l'adaptation filmique *Les Portes tournantes* de Francis Mankiewicz (1988), à partir du roman de Jacques Savoie (1984), mène à une conclusion semblable. En effet, en lisant le roman, on a parfois l'impression de lire un scénario de film : phrases courtes, claires, au présent, presque un découpage. Ce type d'écriture se manifeste dans tous les chapitres, excepté dans ceux qui sont consacrés au personnage de Céleste, où le style devient littéraire et romancé. Or ce sont ces chapitres, écrits au passé et présentant le personnage de Céleste, qui ont le plus attiré Mankiewicz.

Il en est de même pour le scénario. La qualité « mimétique » de l'écriture ne constitue pas la raison suffisante pour amorcer un processus d'adaptation.

À ce sujet, parlant de la tentative d'élaboration d'un système d'écriture qui intègre un certain nombre de paramètres de l'expression filmique, Philippe Marion écrit :

*En croyant pouvoir programmer scripturalement toute l'expression filmique, on tend au scénario le miroir magique de la Reine jalouse de Blanche-Neige, le miroir narcissique de l'œuvre déjà accomplie où la production serait une simple duplication de l'« original » ! (1993 : 81)*

L'entreprise d'adaptation du récit *Le Vieillard et l'Enfant* est fort éloquente à ce point de vue. Gabrielle

Roy a écrit un scénario à partir de sa nouvelle, en 1963, avant même la publication, en 1966, de *La Route d'Altamont* (dont fait partie *Le Vieillard et l'Enfant*). La nouvelle possédait déjà, à travers des descriptions détaillées, une importante dimension visuelle. Dans son scénario (texte inédit que nous avons retracé dans le *Fonds Gabrielle Roy* à la Bibliothèque Nationale du Canada à Ottawa), elle a voulu rendre sa nouvelle plus visuelle encore. Le scénario débute en effet par une partie narrativo-descriptive dont l'importance du détail visuel démontre de façon éloquente la maîtrise de l'art scénarique :

#### SÉQUENCE 1

*Dans une petite ville, une courte rue aux maisons de bois, comme écrasée sous la chaleur. Il y règne un soleil lourd. La rue est sans mouvement, claquemurée. On n'y voit personne, sauf, au bout, un vieillard assis sur une chaise au milieu d'une pauvre pelouse entourée d'une clôture basse. Il est dans l'ombre chiche d'un petit arbre – le seul arbre en cette rue. C'est un vieillard mis avec un soin méticuleux, très propre, portant un panama et une belle barbe blanche. Il s'évente de la main ou de son journal plié. Il bâille, paraît s'ennuyer, regarde autour de lui avec un peu de lassitude. Puis, portant les yeux vers l'extrême droite, s'anime, se penche, suit avec intérêt et amusement un spectacle – pour quelques instants invisible à la caméra. Le vieillard par sa mimique semble y participer, le seconder quelque peu. Enfin paraît une petite fille (environ 8 ans) montée sur des échasses et qui avance maladroitement. Elle s'approche. [...] (1)*

Le film devait être réalisé par Louis-Georges Carrier et produit conjointement par la compagnie Delta et la Société Radio-Canada. Mais le projet avorta. Avant son décès, Gabrielle Roy donna son accord à Claude Grenier, en 1983, pour l'adaptation du *Vieillard et l'Enfant*, sans mentionner l'existence de son scénario.

Un nouveau scénario fut donc écrit par Clément Perron, dans lequel les considérations techniques abondent (le scénariste ayant de la difficulté à oublier sa profession de réalisateur). Le début se présente ainsi :

SÉQUENCE 1 – EXT. JOUR. PETIT MATIN.

LA PLAINE MANITOBAINE.

*Image exprimant la spécificité du pays rural manitobain, laissant sentir la chaleur étouffante de l'été.*

*La caméra est au ras du sol, à l'orée d'un champ de blés (hors foyer). Mise au foyer avec Crane-up. Nous découvrons l'immensité de la prairie. Une voiture passe en diagonale au milieu de l'image et laisse une traînée de poussière. La caméra ZOOM [sic] sur un silo sur lequel tombe le soleil levant. (2)*

Le scénario de Clément Perron contient aussi plusieurs commentaires, sous forme de maximes, sur la vérité de la relation vieillard-enfant, souvent paraphrasant Gabrielle Roy:

*Two shot. Le vieillard est entré dans le cadre. Il aide la petite à se relever. Penché, il examine coudes et genoux. Sourit. Se redresse. («Il montre de la sollicitude mais pas trop, c'est le courage qu'il apprécie.»). (9)*

*Les yeux de Christine se remplissent de reconnaissance pour son nouvel ami. («Ainsi il avait reconnu qu'elle était en voyage.»). Il pouvait décoder ses yeux! La petite s'active pour bien démontrer qu'ils participent au même entendement. (10)*

Le scénario de Gabrielle Roy n'a jamais été réalisé en film, malgré le fait qu'il apparaisse nettement d'une qualité supérieure à celui de Clément Perron. Si diverses raisons peuvent expliquer l'avortement de ce projet, il reste qu'il apparaît difficile d'imaginer une esthétique filmique (en dehors d'un film imaginaire) qui réponde aux paramètres de son scénario. La nouvelle de Gabrielle Roy possédait déjà les propriétés d'un scénario. Le scénario rédigé par la suite a en quelque sorte figé la logique cinématographique, emprisonnant cette dernière. Il a entravé le processus d'une nouvelle transformation permettant de dépasser l'écriture textuelle articulée pour aborder le propre de la narration cinématographique, basée sur une *mimésis* analogique et autres attributs qui font partie de sa nature: mouvement, temporalité, prégnance des visages, voix, etc. On peut cependant étudier le scénario de Gabrielle Roy comme une œuvre authentique, un peu comme on étudierait une partition théâtrale, sans tenir compte de la mise en

scène qui en a été faite, à la façon de Diane Pavlovic qui a étudié certains scénarios de Réjean Ducharme<sup>4</sup>.

Sous une apparence fort simple, le scénario est une forme mixte d'une grande complexité. Étape-clé du processus transformationnel, il constitue en lui-même une adaptation qui doit s'ouvrir à une seconde adaptation. Se situant entre le signe abstrait (au sens peircien), le mot, et le signe iconique, l'image, il constitue une forme qui intériorise une altérité, génère des figures hybrides. Il présente une anticipation, une capacité de suggérer, d'intégrer ou même de programmer un avenir médiatique. «Texte porteur d'un autre état» (Carrière, 1986: 77), il est voué à un devenir qu'il est obligé de gérer. Il constitue donc un lieu de traces et mémoires qui, réfractant la littérature, réfléchit le cinéma. Une matrice révélant les frontières entre la littérature et le cinéma.

#### TRACES ET RÉÉCRITURES

L'écriture du scénario, on le sait, est caractérisée par l'emploi fréquent de l'infinitif, la fréquence des propositions elliptiques, l'absence de marques renvoyant à l'énonciation, un style qui tend vers la neutralité (mais sans jamais l'atteindre) et qui est presque dépourvu de termes évaluatifs et métaphoriques. Une écriture qui produit donc un effet de narration simultanée empêchant tout recul narratif, qui renonce à certaines ressources du langage difficiles à visualiser<sup>5</sup>. Si les marques stylistiques qui transpirent, malgré cette volonté de transparence, démontrent les limites de ce style d'écriture, les études d'adaptation du scénario au film remettent en question les règles mêmes sur lesquelles se fonde ce style d'écriture et le lien de celles-ci avec l'avenir médiatique auquel le scénario est voué.

C'est le cas, entre autres, des *Portes tournantes*, malgré le fait que le cinéaste avait corédigé le scénario avec l'auteur du roman. «Ce qui peut fonctionner dans un montage parallèle sur papier, c'est très rare que ça fonctionne à l'image» (Francis Mankiewicz, cité par Bonneville, 1988: 19). Ian Lockerbie, après une étude de l'adaptation à l'écran par le même cinéaste

des scénarios *Les Bons Débaras* (1980) et *Les Beaux Souvenirs* (1981) de Réjean Ducharme, en arrive aussi à une conclusion semblable<sup>6</sup>.

Le «scénario d'adaptation» a véritablement un statut d'intermédiaire: par le biais d'une écriture, à partir d'une expérience première de lecture, il transporte avec lui les traces d'un objet qui font signe à un lecteur second, devenu lecteur/spectateur<sup>7</sup>.

C'est cette particularité qui amène à s'interroger davantage sur la justesse de l'interprétation – toujours en cause lorsqu'on aborde l'adaptation –, qui ne repose pas tant sur une recherche d'écriture fondée sur l'imitation, mais sur la capacité à relancer chez le lecteur le travail d'appropriation d'une œuvre et de production de sens. Le caractère bifocal du scénario exhibe donc la dynamique des traces et des mémoires.

Les traces, en effet, sans redoubler l'objet, renvoient, par un effet d'attribution à un référent, à ce qui n'est plus là. Elles constituent le passage répété d'une énergie. La plupart des études d'adaptation cherchent à retrouver le réseau de traces et travaillent selon la dynamique du mimétisme. Elles accordent une importance marquée à la parole, signe non équivoque de la recherche du «texte premier» – la parole se lie davantage au mot qu'à l'image et sert de critère majeur pour témoigner de la «fidélité». Or les traces remettent en cause la notion de présence pleine, d'objet fermé sur lui-même qui procéderait à toute reprise, tout rappel. L'évocation de traces nécessite en effet la prise en compte de l'activité mémorielle.

Retenant de l'objet non pas la pleine image mais le «souvenir conceptuel», pour reprendre les propos de Freud, l'activité mémorielle constitue une activité sélective d'interprétation et de distribution. Les études traditionnelles de l'adaptation la relèguent au second plan. Les études récentes, qui tiennent compte de l'étape du scénario comme clé de voûte révélant les choix esthético-idéologiques effectués, ou dont la réflexion se fait dans la perspective de la transformation, tiennent compte des mémoires mouvantes à l'œuvre. Ce faisant, elles retrouvent l'essence même du langage, celui-ci constituant le

principe même de la transmédiation:

*Mais si le double est dans la langue, comme déjà dans l'écriture, alors il n'y a pas de langue propre, et pas non plus de texte original: faisant reculer l'horizon de la seconde main, la citation [le tracement] atteint le texte propre du film [...].* (Ropars, 1987: 196)

Il n'est pas étonnant de constater qu'on associe de plus en plus adaptation et traduction et que c'est le doublage qu'on appelle désormais adaptation.

Sous les traces se cache en effet le travail même de l'écriture, compris ici comme un travail de la mémoire, qui est au cœur même de la problématique du scénario d'adaptation, et qui explique toute l'énergie déployée, dans les manuels d'écriture de scénario, pour «maîtriser» un film virtuel. Comme le précise bien Marie-Claire Ropars:

*Par là le piège de l'adaptation [...] pourra se retourner contre l'objet transcrit. Car si le cinéma ne peut énoncer qu'en réenonçant l'œuvre littéraire, cette littérature [...] engage elle-même une chaîne de dédoublements [...] Le piège de l'adaptation [...] figure alors comme un paradoxe qui serait constitutif, cette fois, de l'écriture. Si le cinéma ne se réfléchit que dans la réflexion d'un autre texte, ce texte lui-même relève d'un espace intertextuel l'entraînant vers des textes plus anciens qu'il se donne à récrire. Fonder le cinéma en tant que réécriture, c'est en même temps découvrir la réécriture au cœur même de l'écriture. La réécriture est donc originaire, et l'adaptation précipitera un double jeu sur l'écriture filmique: non seulement le cinéma s'inscrit dans la chaîne indéfiniment extensible de l'intertextualité, mais surtout, en affirmant sa spécificité dans l'exhibition de son impureté, il devient un opérateur privilégié pour dévoiler en cette impropriété le propre même du langage.* (1987: 195)

*L'Aventure ambiguë*: ce titre, tout en renvoyant à une expérience précise d'adaptation, met bien en valeur les rapports entre traces, mémoires et réécritures présentes au cœur même du langage et de la transmédiation. L'aventure de ce roman du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane (1961) demeure, en effet, essentiellement une aventure du discours, dont l'enjeu est d'abord dialectique avant d'être



romanesque, puisqu'il repose sur la quête du savoir et que la parole inaugurale (parole sainte des versets coraniques devant être récitée sans faille, mais traduite) sur laquelle se fonde le récit étant, tout au long du livre, interrogée et mise en doute, mène jusqu'à l'aveu de Samba Diallo: «[...] quelquefois la métamorphose ne s'achève pas [et] installe dans l'hybride» (1961:125), et jusqu'aux propos suivants de la Vieille Rella: «Va savoir chez eux comment l'on peut vaincre sans avoir raison» (1961: 165).

L'entreprise de transformation opérée par le cinéaste Jacques Champreux (1984)<sup>8</sup> crée un écart important avec le roman: la plus grande partie des événements ne se passe pas à Paris mais en Afrique, et l'action tient compte des modifications sociales et politiques qui se sont déroulées entre le moment de l'écriture du roman et le moment du tournage – notamment les indépendances africaines – et de l'évolution des personnages, qui ont «vieilli de vingt ans». Mais par «l'instauration d'une écriture de la différence», le film déploie toute la complexité du récit littéraire, exhibe la problématique de sa représentation et réfracte, par un processus de réécriture, un texte très singulier, récit de paroles marqué par l'hybridité. Après le générique, un *flash-back* nous reporte à l'école coranique, début du roman. Le film se termine par une scène qui évoque les propos de la Vieille Rella. Tout au long du parcours, la parole est interrogée. La Grande Royale convoque une réunion et dit: «La parole est étouffée par le fracas des machines». Et lorsque Samba Diallo rencontre le responsable du chantier à propos des dégâts qui ont été infligés au cimetière, il échange avec celui-ci ces propos:

*Responsable du chantier: – Les retombées sociologiques, ce n'est pas de mon ressort.*

*Samba Diallo: – J'aime bien le langage, les mots. C'est merveilleux, ça rend les choses toutes propres. Des gens désespérés, des familles désespérées, un peuple qui meurt, ça devient des retombées sociologiques.*

La parole devient, dans le film, le tissu sémantique sur lequel repose toute son élaboration, générant les images et leur enchaînement tout en faisant écran à

celles-ci. La parole interpelle sans cesse le double (l'image), elle soulève la question de sa fonction au sein même du film. Le spectateur se retrouve dans la situation de regarder le film en même temps que d'être l'auditeur de paroles... En transposant le récit littéraire, le cinéaste a mené une entreprise de surexposition qui le ramène à son objet de départ, à la nature même de l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane. Cela constitue un exemple probant d'un sujet au départ peu cinématographique, selon les conceptions traditionnelles, mais favorisant de façon paradoxale la reconduction et la reconfirmation de sa profonde ambiguïté.

#### LA MÉMOIRE COMME PROCESSUS

– *Je comprends pas trop. C'est très confus, de la façon dont tu racontes.*

– *C'est que là, la mémoire me lâche. Mais ça ne fait rien. Ce que dit Irena, ça je m'en souviens bien: c'est que des femmes panthères ont continué à naître dans la montagne. De toute façon, le soldat était déjà mort; mais un autre [...]. [...]*

– *Il est encore couché?*

– *Oui. Elle lui apporte son petit déjeuner au lit.*

– *Moi, je n'ai jamais aimé prendre mon petit déjeuner au lit, ce que j'aime d'abord et surtout c'est de me laver les dents. Mais vas-y, continue.*

[...]

– *Si tu te mets à rire, j'arrête; moi je raconte le film sérieusement, comme je l'aime. Et puis il y a autre chose que je ne peux pas te dire, qui fait que j'aime beaucoup ce film, vraiment.*

– *Dis quand même.*

– *J'allais y arriver, mais maintenant je vois que tu ris et moi ça me fait enrager: vérité vraie.*

– *Ce n'est pas ça, j'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que moi aussi j'intervienne un peu, tu comprends? Je ne suis pas quelqu'un qui sait toujours écouter, tu saisis? Et voilà que, soudain, je dois t'écouter pendant des heures en silence. (Puig, 1979: 17-20)*

Ce passage, tiré du roman *Le Baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig, fait état du film *Cat People* de

Jacques Tourneur (1942). Dans ce film, nous nous retrouvons devant un « problème sous-jacent de représentation » (Sánchez-Biosca, 1995: 34), car le récit constitue une métaphore d'un savoir en circulation et la plénitude du regard y devient impossible parce que mythique. En racontant l'histoire de ce film, Manuel Puig déploie la rhétorique de la suggestion et de l'absence qui caractérise le film. En mettant en valeur le processus de la mémoire, il crée une chaîne de liens entre adaptation, lecture et « spectature ».

L'étude de la transformation filmique d'un texte littéraire permet en effet de revivre l'opération transformationnelle qui est à la base de la production de sens. Cette opération poursuit un processus similaire à la dynamique de la lecture, et on y reconnaît la description que donne Umberto Eco, dans *Lector in Fabula*, du texte littéraire: « [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] [qui] veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte [qui] veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (1985: 34). Elle poursuit également un processus similaire à la dynamique de la « spectature »:

*Voir du cinéma, c'est se livrer enchaîné au spectacle de la caverne en sachant que la lisibilité me permet de voir l'en-deçà comme l'au-delà de l'image qui, dans la noirceur du lieu, m'enwahit.* (Thérien, 1992: 121)

En considérant l'adaptation comme une interprétation mettant en branle la mémoire comme processus, on peut dire que cette dernière devient une « zone de création » ouvrant la porte à une activité fébrile de comblement, de remplacement, qu'elle est une écriture déclenchée par une absence.

Une œuvre littéraire n'est jamais achevée, puisqu'elle continue sans cesse à produire du sens. Autant de lecteurs, autant de lectures de l'œuvre. Et autant d'adaptations. Une œuvre littéraire constitue une matrice de textes virtuels. On comprend que Balzac ait réécrit *Volupté* de Sainte-Beuve avec *Le Lys dans la vallée*, que reprendra pour sa part Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, et on comprend que Joyce, dans *Ulysse*, fait le pastiche de toute la

littérature anglaise. Toute œuvre littéraire est en quelque sorte une adaptation d'une œuvre antérieure.

Il en est de même au cinéma. Pensons aux *remakes*, aux récents films colorisés au moyen des nouvelles technologies (*colorization*) et considérés au même titre que des adaptations.

La littérature et le cinéma sont des médias intimement liés. Si l'adaptation filmique a souvent été perçue par les théoriciens comme une « attaque » d'un média par un autre, c'est bien parce qu'il n'y a pas de règles établies et que l'« intermédialité » se fait aisément. Malgré toutes les réserves qu'on a émises sur l'adaptation pendant les décennies écoulées, on n'a jamais tant adapté. Peut-être aurait-on souhaité mettre en place des règles strictes à la façon de celles du théâtre classique ou de la poésie? L'adaptation de la littérature au cinéma, c'est généralement celle du roman au cinéma. Or le roman n'a pas de règles, comme le cinéma d'ailleurs, et les deux ont souffert de ce mépris lié à la dynamique des mémoires. L'invention fait toujours peur.

Le processus de la mémoire, compris comme « zone de création » déterminant les paramètres de la transformation filmique, remet en question les notions de fidélité et de littérature canonique. Ce faisant, il rejoint l'imaginaire du lecteur/spectateur. Il permet alors de mieux comprendre l'« intermédialité » de plus en plus présente dans notre société contemporaine; l'exhibition des médias illustrant « le propre même du langage », pour reprendre les propos de Marie-Claire Ropars (1987: 195) que nous avons cités. C'est ainsi que le film *La Lectrice* de Michel Deville (1988) préserve mieux que le roman de Raymond Jean l'effet de la lecture, opération qui est l'objectif principal du cinéaste. Ouvrir la porte toute grande à la mémoire, c'est réactiver la conscience créatrice du lecteur/spectateur, c'est revenir à la création selon son mode originaire. Le scénario, étape-clé de la transformation du littéraire au filmique, ne pourra longtemps ignorer le rôle majeur qu'il joue à cet égard et continuer de se cantonner dans l'imitation.

## NOTES

1. Cet article s'inscrit dans la continuité de travaux effectués en collaboration avec S. Cardinal et L. Gauvin, que je tiens à remercier. Je remercie aussi Y. Couturier-Larouche pour sa précieuse cueillette de données.
2. Voir à ce sujet L. Coremans, *La Transformation filmique. De Contesto à Cadaveri Eccellenti*, Berne/Francfort-s, Main/New York/Paris, Peter Lang, 1990.
3. Voir à ce sujet M. Larouche et S. Cardinal, « Une écriture « scénarique » », dans *Zola et le cinéma* (sous la dir. de P. Warren), Sainte-Foy/Paris, Les Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 3-16.
4. D. Pavlovic, « Réjean Ducharme scénariste : les p(l)ans de l'illusion », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 11, hiver-printemps 1986.
5. J. Viswanathan a longuement étudié les caractéristiques de l'écriture « scénarique », remettant en question les règles d'usage dans les manuels. Voir à ce sujet « Une histoire racontée en images? », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1987, p. 71-81 et « Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 7-26.
6. I. Lockerbie, « Au-delà du scénario : le cas de Réjean Ducharme », *Éditer des œuvres médiatiques* (sous la dir. de P.-A. Bourque, P. Hétu, M. Laforest et V. Nadeau), Québec, Nuit Blanche éditeur, 1992, p. 17-30.
7. Voir à ce sujet I. Raynald, « Le lecteur/spectateur du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 27-41.
8. Pour de plus amples informations sur cette expérience d'adaptation, voir L. Gauvin et M. Larouche, « *L'Aventure ambiguë* : de la parole romanesque au récit filmique », *Études françaises*, vol. 31, n° 1, 1995, p. 85-93.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONNEVILLE, L. [1988] : « Interview. Francis Mankiewicz », *Séquences*, n°s 135-136, 13-16.
- CALLE-GRUBER, M. et J.-J. HAMM [1993] : « Présentation », « Écrit/Écran », *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 7-9.
- CARRIÈRE, J.-C. [1986] : « Réflexions d'un scénariste », *Autour du scénario*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- ECO, U. [1985] : *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- GARCIA, A. [1990] : *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I. F. Diffusion-Dujarric.
- HAMON, P. [1968] : « Zola romancier de la transparence », *Europe*, 46<sup>e</sup> année, n°s 468-469.
- KANE, C. H. [1991] : *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- MARION, P. [1993] : « Scénario de bande dessinée. La différence par le média », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 77-88.
- MITTERAND, H. [1987] : *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, P.U.F.
- NEEFS, J. [1992] : « La projection du scénario », *Études françaises*, vol. 28, n° 1, 67-82.
- PERRON, C. [1984] : *Le Vieillard et l'Enfant. Scénario inspiré d'une nouvelle de Gabrielle Roy*, Montréal, Office National du Film du Canada.
- PUIG, M. [1979] : *Le Baiser de la femme-araignée*, Paris, Seuil.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. [1987] : « Totalité et fragmentaire : la réécriture selon Godard », *Hors cadre*, n° 6, 193-207.
- ROY, G. [1963] : *Le Vieillard et l'enfant. Scénario et dialogues de film d'après une nouvelle du même auteur*, Ottawa, Fonds Gabrielle Roy de la Bibliothèque Nationale du Canada.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. [1995] : « Le tapis incertain. Métamorphose et hors-champ dans *Cat People* », *Cinémas*, vol. 5, n° 3, 29-44.
- THÉRIEN, G. [1992] : « La lisibilité au cinéma », *Cinémas*, vol. 2, n°s 2-3, 107-122.



# L'absent

Ce film est l'histoire de **Paul Kadar**, architecte et musicien qui, de passage à Budapest, fut pris d'un grand vertige en contemplant le Danube et s'y jeta.



C'est le journal d'un bonheur partagé entre Paul Kadar, sa femme **Françoise** et **Roland**, leur jeune fils adoptif. Bonheur que l'on peut voir et sentir en pénétrant les centaines de photographies laissées par Paul.

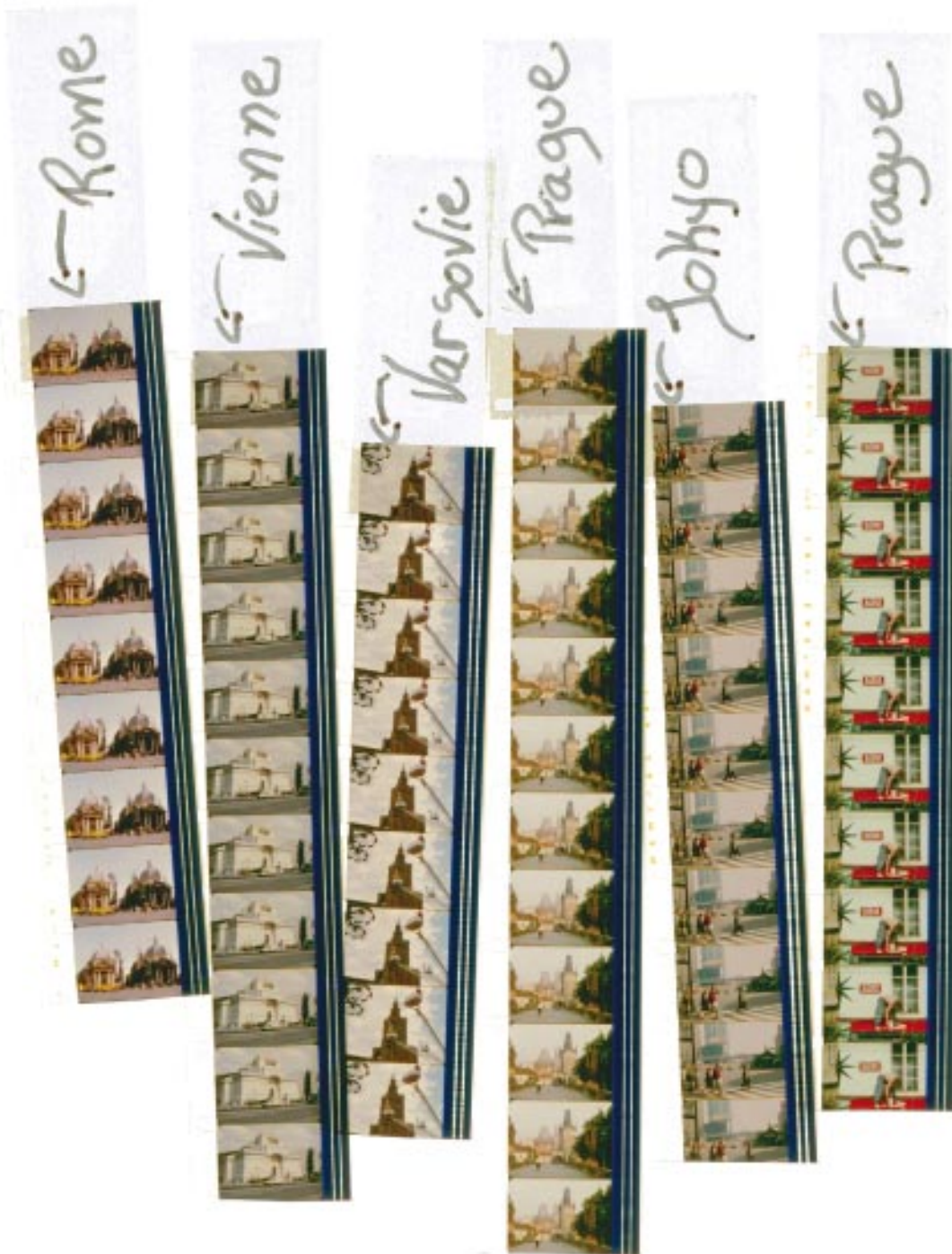


C'est aussi l'histoire de **Roland** qui parcourt le monde **plusieurs années plus tard**, auparavant, pour épuiser ses souvenirs et tenter, à travers ce voyage, de compléter une pièce musicale de Paul à partir d'un carnet de partitions à demi effacé retrouvé sur lui après sa mort.





Paul était invité partout pour la sortie  
de son livre : Rome, Paris, Tokyo, Varsovie,  
Berlin, Vienne, Prague, Budapest...







**Le 28 mai 1958**

**Cher Attila,**

**Je serai à Budapest dans deux mois si tout va bien. C'est difficile d'entrer en Hongrie depuis l'insurrection.**

**Je suis très ému à l'idée de voir cette ville dont ma mère m'a tant parlé.**



**J'ai fait un rêve étrange l'autre nuit... J'étais allongé au fin fond du Danube entre l'impératrice Elizabeth et son fils Rodolphe. Un orage se préparait. On écoutait les déchirements célestes. J'étais tellement bien. J'ai entendu là des sonorités incroyables...**



**Erzébeth :** « Beaucoup de gens ici se questionnent encore sur la mort de Paul...

*Le 8 septembre, vous avez pris ce bateau sur le Danube. Que s'est-il passé sur ce bateau? »*

**Roland :** « J'ai vu le visage d'un homme heureux se tourner vers nous. On était un peu plus loin sur le pont. Paul était fébrile, il nous criait quelque chose, mais on ne pouvait pas comprendre, il y avait tellement de bruit sur le bateau.

*Paul nous a fait un geste avec la main, comme un adieu... Puis on l'a vu sauter par dessus bord... »*





**Roland :** « Je suis venu à Varsovie pour retrouver un endroit où Paul Kadar avait donné une conférence il y a plusieurs années, mais je n'arrive pas à retrouver la rue ... Allea Stalina. »

**M. Pagacz :** « Allea Stalina. Mon cher monsieur, il y a eu des changements. Ici, il faut quasiment être un historien pour se rappeler le nom des rues. Avec les différents changements de régime, l'allée Stalina comme vous dites, est devenue Allea Solidarnosci, mais avec les dernières élections et la perte de Lech Walesa, probablement que ça va changer pour Allea Kwaszniewski. C'est pour ça qu'ici, le plan des villes, ce n'est pas nécessaire ! »



*« Le sept septembre, c'était notre anniversaire  
à tous les deux. Paul fêtait ses soixante-dix  
ans et moi, mes douze ans. »*



**L'absent** c'est aussi l'histoire d'un vieil album photo trouvé dans un marché aux Puces. Après mille essais de reconstitution de l'histoire de ces gens et mille et une supputations sur quel drame a pu jeter des documents d'une telle intimité sur un étalage public, j'ai voulu inventer une mémoire vive à cet album anonyme.

Céline Baril est née en 1952 à Gentilly, sur les bords du Saint-Laurent. Tous les marins vous le diront : même petite, elle aimait inventer des histoires. De la lucarne du grenier, elle envoyait des messages codés à l'aide de sa lampe de poche à tous les bateaux naviguant sur le fleuve.

Les Baril habitaient face à l'église et juste à côté du bedeau, un homme minuscule qui devait s'accrocher à la longue corde dans le vestibule de l'église pour faire sonner les cloches. Sa femme portait en permanence, même pour aller à la messe, des petits bigoudis roulés très très serrés.

Pourquoi se friser si ce n'est pour montrer ses boucles ? Ce premier mystère non élucidé aurait pu mener madame Baril vers la recherche scientifique, question d'évaluer la vitesse de libération d'une boucle maintenue en état prolongé de latence, mais le destin en décida autrement. Elle opta pour les arts visuels. Un peu tard, car jusqu'à 24 ans, elle ne fit absolument rien, c'est comme ça !

Les arts visuels l'amènent naturellement au cinéma, un art qui, dit-on, contient tous les autres. « C'est vrai, dit-elle, les peines et les embûches sont multiples, mais quand il y a plaisirs, ils sont totaux ».

Elle a écrit, produit et réalisé trois films : *Barcelone* (1989, 16mm, 40 min.), *La Fourmi et le Volcan* (1992, 16mm, 52 min.) et *L'Absent* (1997, 16mm, 78 min.). Céline Baril est représentée à Montréal par la *Galerie Christiane Chassay* et ses films sont distribués par *Cinéma Libre*.

# FICTION DE L'IMAGE

## FICTION DE L'IMAGE?

ÉRIC CLÉMENTS

*La fiction cinématographique n'est-elle pas trop dépendante de la fonction reproductive de l'image? Sa mémoire n'est-elle pas dès lors purement répétitive, immédiate, sans découverte?*

Le phénomène de l'image est pour l'interrogation philosophique à la croisée de questions multiples qui relancent la recherche – radicale parce qu'elle ouvre notre « humanité » – de la différence et des relations entre dire et apparaître, plus généralement entre (nos) langages et (notre) monde.

Pour la fiction littéraire<sup>1</sup>, dont l'expérience vient briser la fascination assujettie à la représentation imaginaire vraisemblable, cette différence phénoménologique provoque un processus d'invention dont les générateurs apparaissent en tant que *destruction* (du représenté ou du signifié des langues et des codes littéraires), *formation* (littéralement inédite grâce au rythme, à la figuration et à la narration) et marque de l'affrontement de l'impossible (à dire du réel de la jouissance, de la naissance et de la mort). S'il est permis d'illustrer ces énoncés abrupts de manière cursive, le temps d'attente de la narration du *Procès* et la figuration erratique de Joseph K. n'ont pu surgir que d'une expérience de fiction où Kafka mettait en jeu, depuis la sexualité des langues qui le traversait, à commencer par le yiddish et l'allemand, la destruction du récit achevé et l'affrontement à l'impossible tragique du juste...

Mais, pour la fiction cinématographique ou plutôt filmique, précisément du fait de l'image, pareil processus d'invention semble enrayé. D'une part, la différence entre la fiction et l'apparaître semble plus que jamais effacée dans la représentation par images mobiles: la fiction en tant que langage de langages y semble figée dans la vision qui ressemble, assimile et identifie. D'autre part, et ceci explique cela, si la formation rythmique, figurative et narrative y atteint une puissance d'emportement maximale – jusqu'à l'hallucination – sur le spectateur, le statut de l'image semble condamner le film à l'impuissance devant les exigences génératrices qui supposent la destruction de l'illusion et l'affrontement de l'impossible...

Deux questions préliminaires se posent dès lors : celle de l'image, de la saisie de ses limites, et celle, au sens fort, de la fiction, de son expérience de l'« illimitation », pour ne pas dire de la transgression. L'approche d'une phénoménologie spécifique de la fiction cinématographique, ou mieux filmique, devrait suivre cette voie-là. Plus particulièrement, elle devrait contribuer à traiter deux autres questions, entrelacées aux précédentes. La fiction par images met-elle en jeu privilégié une invention par mémoire ? Et quelle relation l'éventuelle mémoire/invention par images entretient-elle avec la langue ? Tentons au moins d'esquisser des éléments de réponse...

#### CRITIQUE

L'héritage iconoclastique est-il en passe de devenir aussi important que l'« iconodoulie » au culte triomphant ? Nous serions portés à le supposer car dans notre civilisation, naguère dite d'images (avant d'être qualifiée de communication, puis d'information – mais les trois sont synonymes dans l'insignifiance de leur généralité confuse), cette pratique criticiste, sinon dévastatrice, connaît un regain d'intérêt<sup>2</sup>. Il est vrai que l'image ne peut par elle-même imaginer – de l'inédit ou plutôt de l'« invu ». Même s'il était avéré que tout puisse être mis en image, y compris ce qui n'a jamais été vu, le simple fait de passer en image implique d'avoir été ramené à un déjà-vu, soit par rassemblement de fragments qui renvoient à des images antérieures, soit par reconnaissance d'éléments dont l'abstraction est géométrisable (j'allais écrire « géomaîtrisable »). L'image, même de quelque chose de jamais vu ou d'invisible à l'œil nu, n'est aperçue que si elle a déjà été vue et qu'elle continue à être reconnue : qu'on pense à l'observation au microscope qui nécessite un ou plusieurs *a priori* hypothétiques pour déceler et repérer/conformer quoi que ce soit d'inaperçu auparavant. Alors que le mot signifie par relation différentielle avec les autres mots et surtout est arbitraire face au sens et à la référence, ce qui permet de former librement un mot nouveau, l'image ne peut être connue (lue) que reconnue, c'est-à-dire identifiée

et référée par ressemblance. Une image jamais vue n'est pas visible, fût-elle entre d'autres images : elle n'est même pas concevable... Une image dite fausse n'est qu'un montage d'images ou de fragments d'images « vraies » au sens de reproduites de réalités. Une image de l'invisible comme tel serait une image invisible, elle est impossible. D'où, entre autres non-phénomènes souvent remarqués, l'absence de négation-image ou d'image-interrogation ou d'image au conditionnel... « Ceci n'est pas une pipe » peut être écrit sous l'image d'une pipe, ce qui a lieu effectivement sur la célèbre toile de René Magritte, mais ne peut pas être inscrit en image. Une double barre croisée sur une pipe ne le signifierait éventuellement que pour nous qui connaîtrions le code de cette double barre et qui en traduirions verbalement la signification de négation, mais ce n'est même pas le cas, puisqu'elle signifierait plutôt actuellement l'interdiction de fumer la pipe ! Radicalement, alors que les images n'existent que reconnaissables, les corps n'existent qu'à connaître, parce qu'ils n'existent pas avant d'être parlés, historicisés, transformés : ils sont à façonner et à découvrir pour être connus – et ne sont d'ailleurs dits « reconnus » que par méconnaissance (« Comme vous ressemblez à X »).

Bien entendu, cette critique de l'image participe d'une tradition qui remonte à la plus haute antiquité, qu'elle soit religieuse (l'interdit judaïque des idoles) ou philosophique (le rejet platonicien de l'imitation seconde), ce qui inciterait peut-être à y porter le soupçon. Cependant, sa persistance même force à la prendre en considération.

Suivons un contemporain prestigieux, parcourons les *Œuvres complètes*<sup>3</sup> de Roland Barthes. En 1964, il parle de la « fonction irréaliste » et de la « relation analogique » (t.I, p. 1410-1) qui constituent le « trait distinctif » du « signifiant » image. Deux ans plus tard, il souligne sa « valeur impressionniste considérable » et aussi sa « faiblesse » ou sa « difficulté très grande » « en tant que signe », à savoir « son caractère polysémique » (t.II, p. 113). L'image se présente de façon continue et globale, dans un contexte indéterminable avec



précision, ses sens restent indifférenciés dans la mesure où ils « irradient ». Et la connotation critique de ces remarques se confirme en 1975, dans le fameux *Roland Barthes par Roland Barthes*, où il écrit sous le titre « Le démon de l'analogie » (t.III, p.128) :

*Les arts « analogiques » (cinéma, photographie), les méthodes « analogiques » (critique universitaire, par exemple) sont discrédités. Pourquoi? Parce que l'analogie implique un effet de Nature: elle constitue le « naturel » en source de vérité; et ce qui ajoute à la malédiction de l'analogie, c'est qu'elle est irrépressible [...]: dès qu'une forme est vue, il faut qu'elle ressemble à quelque chose: l'humanité semble condamnée à l'Analogie, c'est-à-dire en fin de compte à la Nature. [...] Lorsque je résiste à l'analogie, c'est en fait à l'imaginaire que je résiste: à savoir: la coalescence du signe, la similitude du signifiant et du signifié, l'homéomorphisme des images, le Miroir, le leurre captivant. Toutes les explications scientifiques qui ont recours à l'analogie – et elles sont légion – participent du leurre, elles forment l'imaginaire de la Science.*

À cette tradition critique de l'imitation, de l'illusion de ressemblance objective conjointe à la fascination subjective, il est cohérent de joindre la psychanalyse qui semble être vouée à la déprise des pouvoirs de l'imaginaire. Encore faut-il, dans une perspective lacanienne, ne pas séparer celui-ci du réel et du symbolique. Quoi qu'il en soit, sous l'intitulé « Images indélébiles » d'un ensemble de la revue *La Cause freudienne*, deux types d'images se trouvent distinguées: celle, fondamentale, du corps, l'image dans le miroir constituante dans la formation du sujet, et toutes les autres, des rêves ou des fantasmes. Or, deux traits seraient communs à ces images indélébiles: « c'est, d'une part, leur caractère intrusif et, d'autre part, la dimension de jouissance qui est leur marque propre dans la subjectivité »<sup>4</sup>. Si les images sont indélébiles, voire obnubilent, c'est qu'elles portent une jouissance « inoubliable » et qu'elles captent les pulsions. Particulières et contingentes ou collectives et mythiques, les images peuvent se rattacher à la pulsion de vie et à la pulsion de mort. Les deux figures fondamentales de

l'Occident chrétien, la Vierge à l'enfant et le Christ en croix en fournissent le modèle<sup>5</sup>.

Arrêtons là ce rappel. Deux motifs conjoints s'y dessinent. Celui qui montre la *structure analogique* de l'image (reconnaissance par unification du corps, ressemblance au référent perçu et aux formes reçues, homéomorphisme, coalescence ou similitude du signifiant et du signifié, indifférenciation des signifiés hors contexte, naturalisation, typisation ou « fondamentalisation » selon les deux pôles pulsionnels) et celui qui montre son *action imaginariante* (impression, irréalisation, captivation, effet de miroir, identification, intrusion, portée jouissive). La critique de l'image, en somme, est double: d'une part, par l'imitation et l'identification, l'image comporte une *puissance d'illusion*, naturaliste ou objectiviste, qui efface la différence irréductible entre le signe (sa convention) et la chose ainsi que l'arbitraire interne du signe (entre signifiant et signifié); d'autre part, par la même combinaison d'imitation et d'identification, elle comporte une *impuissance de signification* négative, interrogative, hypothétique et inventive, qui empêche la formation créatrice de fiction.

## RENVERSEMENT

L'image assurerait ainsi le règne du même et du présent, comble de métaphysique: elle ne ferait que reproduire dans l'instantanéité et l'immédiateté de l'imaginaire la présentation de l'identifié. L'image ne donnerait que la vision d'une re-présentation. Sauf que l'image a aussi été distinguée, disons même a été opposée à la représentation et à la vision...

Eugen Fink<sup>6</sup> a ainsi souligné la puissance «présentante» de l'image (*Bild*), en particulier dans la peinture, qui exige d'abord de distinguer le «support réel» et le «monde d'images» qu'il porte, ensuite de l'insérer et de le composer entre son passé et son futur. Si nous regardons un tableau, nous discernons la surface de la toile, les traits et les couleurs, et nous rétablissons le contexte de ce qui est figuré. Autrement dit, alors que la représentation (*Vergegenwärtigung*) simule un présent passé, l'irréalité de

l'image est montrée réellement avec des moyens réels.

De fait, il n'est pas tenable d'identifier l'impression visuelle ou idéale de la représentation et l'expérience de l'image qui implique la division de l'œil et du regard, ce qui renvoie à l'Autre et au désir<sup>7</sup>, ainsi que la différence de la figuration et de la référence (qui sont deux procès divergents et non deux points fixes et concordants, d'où l'usage, depuis la «différance» derridienne, de cette orthographe dérivée du participe présent). Dans le contexte de l'analyse du cinéma et de la télévision, Serge Daney confirme ceci par la «distinction franche» qu'il établit entre le visuel et l'image:

*Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contrechamp, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image, cette image dont nous avons aimé au cinéma jusqu'à l'obscénité, ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité et, bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours plus et moins qu'elle-même.<sup>8</sup>*

Le défilé télévisuel pousse à bout la logique de l'imaginarisation et de l'assimilation en nous plongeant de plus en plus dans l'immédiat et l'instantané de l'actualité, abolissant l'espace et le temps, précipitant l'oubli, perdant le monde par sa familiarité même. L'expérience de l'image se marque au contraire de l'irruption de l'autre, et par là du réel dans l'irruption, qui ouvre le regard et qui se voit gardé en mémoire...

Bref, l'image n'est pas une représentation onirique, régression apoétique, et n'est pas une vision amnésique, reproduction photogrammatique.

Ce qui nous invite à franchir un pas de plus. Sous le titre paradoxal de *L'Idée d'image*<sup>9</sup>, Marie-Claire Ropars a montré combien la mobilité, la dissimulation et la défaillance contribuent à la phénoménologie (à la logophénoménie) de l'image et confirment «l'impossibilité de l'image de s'en tenir à l'image seule»:

*Provoquant l'éloignement de soi dans l'expérience sensorielle, l'image met en jeu la pensée dès la perception, alors même que celle-ci se trouve prise à revers; et une théorie esthétique, multiple en son principe, doit répondre de cette exigence de l'idée survenant au moment de l'image sans pour autant souscrire à son accomplissement. (p. 162)*

Mais comment ou en quoi et par quoi, hors de l'expérience littéraire de l'image? Car de quelle façon discerner l'expérience de l'image hors de la sensation du fantasme, de l'imagerie, du mirage ou du simulacre? Comment s'opère pareille expérience, sa formation et sa mémoire? Comment inscrit-elle l'image en tant qu'image, génératrice de la figuration? Ni support, ni même transport, quels rapports instaure l'image?

#### FICTION

Il faut éviter, le problème posé, de lui trouver une solution! Aucune vision théorique ne prédira l'avenir ou même ne rendra compte des inventions. Sans doute, l'expérience de l'image implique-t-elle une fiction, un façonnement qui est marqué au lieu de se trouver enfoui dans une vision imaginaire. Mais cette indication demeure *a posteriori*. L'image n'apparaîtrait-elle en tant qu'image, qu'après-coup? Ce serait la soumettre au langage qui l'accompagne et même peut l'accomplir, mais qui ne peut se substituer à elle, encore moins se dispenser de ce qu'elle révèle. L'image apparaît dans l'expérience, dans la fiction de son écriture comme de sa lecture, dans ce double exercice de figuration. Mais, encore une fois, qu'est-ce qui distingue cette «écriture» de la «fabrication» comme cette «lecture» de la «vision»? Il ne s'agit ici que d'indiquer la condition (aux deux sens du mot: sa situation et son dispositif) de l'image.

Le renversement de la critique ouvrait la voie: l'image s'ouvre et découvre l'autre par l'irruption et la mémoire. La fiction, le façonnement de l'image, le procès de la figuration ne sont tels qu'à condition de provoquer la rupture, d'interloquer, de briser la ressemblance, de défigurer. Et cette irruption n'implique pas seulement la déformation de la

représentation convenue, comme la peinture en a fait depuis toujours l'expérience, elle exige de marquer ce qui lui fait défaut. L'image apparaît à condition de creuser l'absence par sa marque ou sa trace. Au cinéma, une telle appréhension surgit bien sûr de la *voix off*, de la disparition de l'écran, de tout ce qui fait signe vers le hors-champ, mais aussi plus directement de tous les procédés qui favorisent le rappel de l'autre : le jeu du champ et du contrechamp entre deux protagonistes, parfois le *travelling*, le *zoom* ou le gros plan, le plan long, dans la mesure où ils surprennent, et bien sûr le montage, les rapports inattendus et les ruptures de temps qu'il introduit, où les faux raccords ne jouent pas le moindre rôle. Mais cette énumération n'est pas exhaustive, encore moins définitive. Le fait est, cependant, que le direct télévisuel tend à exclure ces procédés, les simplifie à l'extrême à tout le moins.

Peut-être est-ce dans *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, que cette altérité de l'image est la plus perceptible, la plus palpable paradoxalement dans sa disparition même : chacun se souvient de ces agrandissements photographiques successifs qui provoquaient une incertitude croissante quant à la réalité de ce qui avait été photographié (en l'occurrence, un meurtre, le réel d'un acte de mort). L'image de plus en plus indiscernable nous donnait de la sorte une image de l'image, une fiction de sa fiction, de l'irréductible que révèle sa fiction. L'absence, l'autre, le passé, le réel hors champ : voilà ce qui par définition échappe à l'image (comme à tout signe de tout langage), mais dont, plus que dans toute autre forme, *l'image fait irruption (ou provoque l'irruption) par le tracement en elle d'une disparition*.

Faire voir l'invisible paraît certes la façon de formuler l'affrontement à l'impossible pour les arts de la figuration, du tracement du visible, de l'architecture, la sculpture ou la peinture au cinéma, *via* sans doute la scénographie et la photographie. Mais leur formation fictionnelle s'écarte dès lors du schéma littéraire de la fiction. Car la destruction et l'impossible, moins que jamais, ne constituent deux étapes du façonnement des images mobiles d'un film.

Ils interviennent dans le découpage<sup>10</sup>, le tournage et le montage en tant qu'ils servent un seul et même objectif de l'image : faire paraître en elle l'altérité par la disparition. Parmi les rares images qui nous restent de la télévision, rien d'étonnant qu'émerge celle, insupportable, de l'enfant colombien disparaissant dans la boue sous l'œil impuissant des caméras. Parmi celles qui ne nous restent pas, parce que leur prise de vue fut interdite par Saddam Hussein et par Georges Bush, à moins d'être intervenues pour ceux qui ont senti leur absence, il y a ce que Daney appelle l'« *image manquante*, celle de Bagdad sous les bombes »<sup>11</sup>. La négativité immédiatement inaccessible dans l'image ne surgit-elle pas de façon médiate lorsque celle-ci ou plutôt celles-ci, images mobiles mises en rapports dans le temps, donc devenues *logos* d'images, nous donnent accès au passé, à l'autre ou au dehors, par le défaut montré et monté de leur indication, quel que soit le procédé qui y parvienne ? La fiction des images ferait paraître l'altération (l'autre, le temps, le réel) dans la différence entre les images mobiles et l'image manquante, entre la reconnaissance et la méconnaissance ou, mieux, l'inconnu. Cette différence ne devient effective que dans la tension, faut-il le rappeler : l'image de l'absence en soi n'existe pas, elle ne peut survenir ou « sou(s)venir » qu'à travers le déroulement syncopé des images, entre elles et leur défaut. D'où viendrait autrement la fiction des images ? Sinon de leur mise en rapports au réel par la marque de son absence qui ne peut être montrée que dans la mise en rapports des images entre elles. C'est ainsi seulement que Francis Ford Coppola, dans *Apocalypse Now*, peut nous donner accès à l'infigurable de la pulsion de mort qui triomphe dans la guerre : non par la représentation des combats et des cadavres, mais dans la remontée (figurée sur le fleuve) qui met en rapports d'images (le show en pleine jungle, les hélicoptères face aux huttes...) l'échec de l'Amérique au Vietnam en même temps que la perte d'identité du personnage principal (l'enquête pour retrouver un déserteur transformée en quête de l'autre mortifère en soi). L'exemple est d'autant plus frappant qu'il ne renvoie pas au plus

évident, aux films qui, par la mise en rapports du cinéma à la peinture (*Passion*, de Jean-Luc Godard) ou à la musique (*Chronique d'Anna Magdalena Bach*, de Jean-Marie Straub), portent directement l'attention sur l'écart des images à elles-mêmes pour le surgissement de l'irreprésentable entre et hors d'elles. Faire voir « l'invisible » – l'impossible à voir de la naissance, de la mort, de la jouissance, de tous les retours, de tous les heurts et de toutes les brèches qui marquent notre toucher du réel – ne sera jamais figurable, mais un film, une fiction d'images, peut faire voir qu'il y a de l'invu, sinon de l'invisible, dans le visible même.

*Les images toujours de mémoire auront alors été des signifiants de l'image impossible: l'image invu de ce que les images auront oublié, perdu ou effacé et dont la fiction aura montré l'oblitération. Faut-il enfin invoquer Shoah?*

#### NOTES

1. É. Clémens, *La Fiction et l'Apparaître*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1993, p. 126-258.
2. L'intérêt pour la querelle byzantine semble en effet s'être accru récemment. Citons au moins, parce qu'il contredit tous les simplismes sur les positions respectives par rapport aux icônes des iconoclastes, qui privilégient le signe de l'invisible, et des « iconodoules », qui privilégient son symbole, le travail de M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
3. R. Barthes, *Œuvres complètes*, 3 tomes, Paris, Éd. du Seuil, 1993, 1994, 1995.
4. J. Attie, « Le primat de la perception », *La Cause freudienne*, 30, Paris, Navarin-Seuil, 1995, p. 12.
5. M. Strauss, reprenant une remarque de P. La Sagna, « L'image hors le mythe », *Quarto-57*, Bruxelles, juin 95, p. 99.
6. E. Fink, « Re-présentation et image. Contributions à la phénoménologie de l'irréalité » (première partie), dans *De la phénoménologie*, trad. de l'allemand par D. Franck, Paris, Éd. de Minuit, 1974, p. 15-93.
7. J. Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, « Le Séminaire, Livre XI », Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 69-70.
8. S. Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cinéma, télévision, information, Lyon, Aléas éditeur, 1991, p. 192-3.
9. M.-C. Ropars-Wuilleumier, *L'Idée d'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, 159 p.
10. La question du scénario doit être réservée : en tant que texte – mais jusqu'où peut-il jouer comme tel? –, il peut se former selon les générateurs de la fiction littéraire ; à moins qu'il n'ait sa spécificité dans l'indication des « altérations » de l'image, de ce qu'elle montrera du défaut de présence (de réalisme) et d'identité (de personnage).
11. S. Daney, *op. cit.*, p. 195.

# HIER IST KEIN WARUM

## À PROPOS DE LA MÉMOIRE ET DE L'IMAGE DES CAMPS DE LA MORT

# WARUM

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

*La paix apparaît déjà. C'est comme une nuit profonde qui viendrait, c'est aussi le commencement de l'oubli.*

Marguerite Duras, *La Douleur*

Sous l'impact produit par la chute du communisme, un sentiment bizarre s'empare de Tzvetan Todorov. Il écrit, dans un livre proche du témoignage, que «plutôt que de participer à l'euphorie générale devant cette véritable fin de la guerre, [il] éprouve le besoin de revenir en arrière, vers les années d'angoisse, vers la sombre époque où les régimes nazi et communiste atteignaient leur puissance maximale, et vers leur institution exemplaire, les camps»<sup>1</sup>. La fin de ce second grand système totalitaire moderne marque la véritable fin de la Seconde Guerre mondiale et provoque une réflexion sur un phénomène difficile à concevoir : les camps de la mort. Les commémorations du cinquantième anniversaire du triomphe militaire des Alliés, tout au long de l'année 1995, ont renforcé l'actualité de cet effondrement de l'Europe par l'invasion de la barbarie. Les nouvelles approches de l'Histoire – Histoire des mentalités, Histoire événementielle, anthropologie historique et autres... – qui mettent l'accent sur l'importance des mémoires et des biographies, valorisent l'expérience dans l'écriture de l'histoire. Essor extraordinaire de la mémoire, donc, qui semble à la fois paradoxal et complémentaire à la «déhistorisation» qui a régné au cours des dernières décennies. Paradoxal, car le risque de «trop privilégier la mémoire, c'est s'immerger dans le flot indomptable du temps»<sup>2</sup>; complémentaire, au sens où les petits récits ont l'air d'avoir pris la relève des grands métarécits quelque peu en détresse, si l'on en croit les théoriciens de la soi-disant postmodernité, Jean-François Lyotard en tête.

Ce panorama fort contradictoire amène à une réflexion sur le passé qui contraste avec la mode nostalgique dominante pendant les années soixante-dix et quatre-vingt. De nos jours, la tendance la plus extrémiste serait une *compulsion de rehistorisation*. Dans ce contexte, nul ne sera étonné que l'attention prêtée au phénomène des camps de concentration occupe une place centrale dans la réflexion en Occident et ce, pour trois raisons : la première, parce que les camps

incarnent l'échec le plus incontestable de l'idéal des Lumières, à savoir, la présomption que la culture, la raison et le développement nous rendraient plus humains en extirpant à jamais l'injustice et le crime; la seconde est d'ordre topographique, car l'exemple d'inhumanité vint s'ancrer au cœur même de l'Europe, là où précisément le projet d'émancipation moderne avait été formulé<sup>3</sup>; et la troisième touche au caractère traumatique de l'expérience concentrationnaire, car le travail de la mémoire n'a cessé de l'élaborer avec des résultats fort inégaux. Inoubliable, la vie dans les camps est du même coup difficile à articuler, et pour ceux qui l'ont vécue, et pour ceux qui doivent la penser de l'intérieur de la civilisation.

Deux réflexions trop rapidement énoncées méritent que l'on s'y attarde un peu: la première concerne la convergence surprenante qui existe entre les méthodes mises en œuvre par les nouvelles approches de l'Histoire et le genre de documents dont on dispose pour analyser la *Shoah*; la deuxième a trait à l'énigme posée par le but ultime de l'extermination ainsi qu'à la personnalité que l'on peut attribuer aux bourreaux; en d'autres termes, ce que Hannah Arendt appela «la banalité du mal». Quant à la première question, le phénomène des camps permet d'évaluer les apports de la Nouvelle Histoire sur trois points principaux. Tout d'abord, la contribution du témoignage personnel dans l'écriture de l'Histoire, mettant l'accent sur la proximité des faits, c'est-à-dire l'expérience vécue par les protagonistes, et ceci en dépit de l'idée que la scientificité ne serait atteinte qu'à force d'éloignement et de froideur. Le fait que certains écrivains de premier rang (Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry, entre autres) aient consacré leurs efforts à transmettre leur vécu ne conteste nullement, tout au moins d'un point de vue épistémologique, la pertinence d'autres mémoires dont la valeur littéraire est bien plus limitée, voire inexistante. Il suffirait de citer les divers projets de recherche qui consistent en l'enregistrement sur vidéo de témoignages verbaux des survivants<sup>4</sup>. En second lieu, la «microhistoire», c'est-à-dire la tâche de reconstruction de la vie des hommes

ordinaires dans des circonstances données, fait contrepoids à l'histoire fondée sur les grands événements historiques vécus par de grands héros. La recherche menée par Christopher Browning sur les avatars du 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la *Ordnungspolizei* et la contribution de celui-ci à la solution finale en est un superbe exemple<sup>5</sup>. En effet, Browning retrace la vie de ce bataillon de moins de 500 hommes à l'aide des documents du procès intenté en Allemagne fédérale au cours des années soixante à certains de ces hommes. Il s'agit pour Browning de comprendre l'évolution psychologique par laquelle des hommes ordinaires, par ailleurs non spécialement sensibles à l'idéologie nazie, devinrent des tueurs en masse. Ce qui rend la chose fascinante est que l'événement de la microhistoire vient se croiser de façon inédite avec un événement non moins décisif de l'Histoire universelle, l'extermination des Juifs. En troisième lieu, il n'est pas sans intérêt de remarquer l'importance du récit et de la parole dans la tradition hébraïque. La privation de la mémoire que la *Shoah* a poursuivie acquiert à la lumière de ce fait une importance capitale qu'on ne saurait ignorer.

La deuxième question fut posée d'emblée par Hannah Arendt et traverse de part en part son livre classique *Les Origines du totalitarisme*<sup>6</sup>: comment comprendre l'absurde de l'extermination. À vrai dire, pour quelle raison les nazis se sont-ils privés d'une main-d'œuvre gratuite (les Juifs) et se sont-ils engagés dans une guerre à première vue inutile? C'est cette même énigme qui aurait poussé Arendt à assister au procès d'Eichmann tenu à Jérusalem au début des années soixante. Elle put approfondir cette absurdité en observant l'un de ses principaux administrateurs. Arendt perçut dès le début la monstrueuse disproportion entre l'envergure tragique des faits jugés et la banalité frappante de celui qui les avait commis. La question était celle-ci: «à quel point les nazis provoquèrent l'effondrement moral de la société européenne respectable – non seulement en Allemagne mais dans presque tous les pays, non seulement chez les bourreaux mais aussi chez les victimes»<sup>7</sup>. Et cela ouvrit un gouffre, celui d'une

conception du mal sans précédent dans l'Histoire :

*Dans le Troisième Reich, le mal avait perdu cet attribut par lequel on le reconnaît généralement, celui de la tentation. De nombreux Allemands, de nombreux nazis, peut-être même l'immense majorité d'entre eux, ont dû être tentés de ne pas tuer, de ne pas voler, de ne pas laisser leurs voisins partir pour la mort (car ils savaient naturellement que c'était là le sort réservé aux Juifs, même si nombre d'entre eux ont pu ne pas en connaître les horribles détails) et de ne pas devenir les complices de ces crimes en en bénéficiant. Mais Dieu sait s'ils ont vite appris à résister à la tentation.*<sup>8</sup>

#### EXPRIMER L'INDICIBLE

Nous voici confrontés à un problème éthique de premier ordre qui a trait au langage. Récupérer la mémoire, transformer en discours ce temps que certains des survivants ont mystérieusement qualifié de « véritable » pour le transmettre aux autres. Plus l'expérience semble difficile à décrire, plus les discours que l'on tient sur elle sont révélateurs. Or ce caractère indicible relève ici de deux concepts qu'il est nécessaire de distinguer, quoiqu'ils s'entrecoupent. Tout d'abord, l'effacement des faits, le rejet de la nomination entreprise par les nazis eux-mêmes ; ensuite, l'angoisse d'en parler qui assaille les victimes. Des deux côtés des barbelés, c'est la mise en discours qui fait défaut.

Ce qui fait la particularité des camps d'extermination nazis est leur caractère innommable. Les autorités allemandes ont elles-mêmes inventé un nouveau langage pour s'y référer, particulièrement en ce qui concernait la *Endlösung* (solution finale), décidée dans la conférence de Wannsee. Non pas que les nazis aient été indécis ; encore moins qu'ils aient éprouvé de la honte à l'égard de leur politique criminelle. Bien au contraire, la méthode d'extermination utilisée était systématique et industrialisée, rendant ainsi possible sa description en termes d'usine<sup>9</sup>. Néanmoins, partout, règne le silence : changement des noms de lieux en vue de les rendre méconnaissables, recours à des euphémismes grotesques, destruction des traces et, encore aujourd'hui, déni du massacre par certains

« historiens ». Tout participe de l'effacement systématique de la mémoire et cela rend extrêmement ardue la verbalisation des actes<sup>10</sup>. Hannah Arendt l'a bien noté dans son livre polémique sur le procès Eichmann :

*Toute correspondance au sujet de la solution finale était sujette à des « règles de langage » très strictes. C'est pourquoi l'on trouve rarement, dans les documents de l'époque (exception faite pour les rapports des Einsatzgruppen), des mots crus tels que « extermination », « liquidation » ou « tuer ». À leur place des mots codes étaient prescrits : pour « tuer » on devait dire « solution finale », « évacuation » (Ausiedlung) ou « traitement spécial » (Umsiedlung) ou encore « travail dans l'Est » (Arbeitseinsatz im Osten)...<sup>11</sup>*

Espèce de *Sprachregelung* ou règle de langage qui cautionnait la continuité avec la politique précédente en masquant de surcroît la brutalité de la dernière phase sous l'enveloppe d'un langage bureaucratique. Toutefois, le déguisement pratiqué par les nazis ne se limite pas au langage. Himmler lui-même, s'opposant à Hitler, entama à l'automne 1944 le démantèlement des fabriques de la mort en vue de leur totale disparition. La bureaucratie SS ne fit pas moins que lui dans le cadre de cette opération, lorsqu'elle brûla des montagnes de papiers témoignant de la politique de l'État allemand à l'égard des camps. Bref, l'attitude nazie visait dans les derniers moments de son existence l'élimination de ses derniers vestiges. Ce n'est pas une incohérence historique que la réapparition, de nos jours, de ce comportement sous la forme d'un « révisionnisme » qui nierait catégoriquement et à l'aide de documents (!) l'existence même de l'Holocauste<sup>12</sup>.

Il existe également une autre sorte de blocage symbolique : le « mal à parler » qui s'empare des rescapés, la difficulté à rejoindre une parole cathartique. Comme le disait Bernard Clau à propos du film *Shoah*, « chaque juif qui parle dans *Shoah* est malade avec la langue »<sup>13</sup>. On décèle, en effet, une sorte d'irréalité dans l'expérience vécue qui aboutit à une résistance à rompre le silence. Lanzmann en était conscient lorsqu'il interrogeait les survivants de façon

implacable, fouillant dans leurs blessures et ouvrant leurs cicatrices. En les transportant aux lieux mêmes où ils avaient subi leur supplice, en les contraignant à reproduire les mêmes gestes et les mêmes détails que jadis, il entendait les pousser à un accouchement de la mémoire. L'œuvre entière de Primo Levi fait amplement foi de ce trébuchement dans la langue: volonté de s'affranchir d'un silence de mort qui pèse sur le présent, proclamation de la nécessité historique d'adresser la parole aux jeunes. Bref, la mise en discours du vécu ayant une fonction d'exorcisme ne s'accomplit que lorsqu'on réussit à léguer le récit aux autres<sup>14</sup>. Pierre Sorlin résumait l'acharnement de Levi de la façon suivante:

*[...] les choses étaient protégées par le silence. Ce qu'il avait vécu s'était imprimé comme photographiquement, avec une précision absolue dans le détail et une absence dramatique de point de vue global. La parole ou l'écriture, soudain, le contraignait à choisir, à réduire.*<sup>15</sup>

Ce qui se joue dans la parole est la défaite même, telle qu'elle affleure aux lèvres d'Élie Wiesel: «Soyons honnêtes: en ce sens-là, l'ennemi peut se vanter de son triomphe. Par l'étendue de son entreprise meurtrière, il nous prive des mots pour la décrire»<sup>16</sup>. À proprement parler, cette défaite de l'individu est aussi bien celle de la civilisation du fait de son incapacité à expliquer le massacre d'une manière convaincante. Se demander, comme l'a fait Theodor Adorno dans sa *Dialectique négative*<sup>17</sup>, si la poésie est encore possible après Auschwitz, revient à s'interroger sur le sens même d'une culture comme la nôtre qui s'est avérée bien fragile devant la catastrophe<sup>18</sup>. La bataille est loin d'être finie: «Le combat n'est pas terminé. Il se joue ailleurs: dans le maintien de la mémoire, dans le jugement que nous portons sur le passé, dans les leçons que nous en tirons»<sup>19</sup>.

#### L'IMAGE ET LA MÉMOIRE

Quelle que soit la portée théorique du problème, nous pouvons nous demander, plus concrètement, quel a été le rôle des images des camps dans le maintien de la mémoire. Si la parole écrite s'est

rarement interrompue, devenant à son tour l'objet de nombreuses recherches, on ne peut en dire autant de la production visuelle; ce qui est surprenant étant donné l'importance cruciale du cinéma pour la mémoire, ainsi que l'abondance des représentations de la *Shoah* à l'écran, abordée de façon fictionnelle autant que documentaire. On ne saurait ignorer que l'image est dénuée de la fonction cathartique qui s'avère si efficace dans la parole, du fait de la dimension intimiste de celle-ci. De plus, l'image photographique et, surtout, le cinéma ont une vocation spectaculaire qui, stimulant le regard, entraîne des risques de fascination fort dangereux. Certes, quelques photos ont parcouru le monde jusqu'à quasiment devenir, aux yeux de maintes générations, des synonymes de l'Holocauste: les visages vides des prisonniers libérés à Buchenwald, la grille d'Auschwitz avec son sarcastique slogan «Arbeit Macht Frei», le petit garçon du ghetto de Varsovie haussant les mains devant la présence imposante des soldats allemands... Cependant, il faut convenir qu'à quelques exceptions près de telles images sont insuffisantes, autant par leur nombre que par leur puissance d'évocation<sup>20</sup>. Qu'en est-il alors des images en mouvement?

L'enjeu du cinéma à l'égard du massacre est énoncé d'emblée par Élie Wiesel: «Mettre en scène le massacre de Babi-Yar tient du blasphème. Maquiller des figurants en cadavres est obscène»<sup>21</sup>. Ce n'est pas une coïncidence si cette même idée réapparaît chez Claude Lanzmann:

*Jusque dans les chambres à gaz (il faut un estomac de fer pour oser représenter ce qui s'y passait; aucun de ceux ou de celles qui y pénétrèrent n'est revenu parmi nous pour témoigner) les héros américains ne perdent jamais leur «humanité».*<sup>22</sup>

Ce sont là les problèmes moraux de la mise en scène, car c'est le concept même de mise en scène qui est ici mis en question. Par contre, il serait fort naïf de prétendre être débarrassé des risques à partir du moment où l'on s'aventure dans le cinéma documentaire, celui-ci n'étant pas un sauf-conduit qui dégagerait son auteur de toute responsabilité. Bien au



contraire, les problèmes deviennent plus épineux lorsqu'on décide d'explorer l'empreinte des images-document. À l'intérieur de cette catégorie, nous envisageons d'analyser trois stratégies discursives à l'égard de l'Holocauste<sup>23</sup>. La raison de notre choix tient à la chronologie des films mêmes, chacun d'eux jouissant d'un regard plus ou moins distant par rapport aux événements du passé.

Dans chaque film, la distance est rendue explicite par des procédés formels. Le premier de ces films est un documentaire intitulé *Memory of the Camps* (*Mémoire des camps*) – ou *A Painful Reminder*, réalisé par Sidney Bernstein. D'une durée de 69 minutes, il constitue un document incomplet du matériau tourné par les forces alliées lors de la libération du camp de Bergen-Belsen. Trouvé à l'Imperial War Museum de Londres au cours des années 1980, le film fut présenté plus tard au WNET Frontline. Avec Trevor Howard comme narrateur et Alfred Hitchcock comme «Treatment Advisor», les images furent jugées trop dérangeantes pour une distribution commerciale. Même dans son état actuel, *Memory of the Camps* témoigne à la fois de l'horreur qui s'empara des Alliés devant le spectacle des cadavres entassés et, en même temps, de leur décision de montrer ce spectacle au monde entier. La proximité du témoignage par rapport aux faits évoqués a déterminé l'attitude à l'endroit de la représentation (choix d'images, montage court, *voix off*, refus du hors champ, etc.).

Le deuxième film, *Shoah*, conçu, tourné et monté par Claude Lanzmann, a une durée approximative de neuf heures. Il a été réalisé entre 1974 et 1985, année où il fut présenté au Festival de Venise. La production d'un tel film implique la conscience préalable que la conservation de la mémoire est devenue une tâche de plus en plus difficile, en raison de la disparition des lieux et du vieillissement inexorable (voire du décès) des témoins. Construit à partir d'entretiens avec des rescapés, des fonctionnaires nazis et des témoins polonais, *Shoah* tire toute sa force d'un choix formel insolite: le refus de principe des images du passé. En revanche, comme nous l'avons dit, Lanzmann visite les lieux en

compagnie des protagonistes afin d'éveiller en eux l'expérience de ce passé. Il s'acharne donc à transformer chaque protagoniste en un revenant s'imposant au présent et à mener à terme une abolition de la temporalité, en tant que distance nous séparant des événements évoqués. S'il est des images documentaires dans ce film, elles s'enracinent dans la rencontre entre les lieux du passé et les témoins qui ont survécu.

Le troisième film, enfin, appartient à un contexte historique et cinématographique décidément plus conventionnel: *Schindler's List* (*La liste de Schindler*, Steven Spielberg, 1993). Quoique celui-ci n'appartienne guère au genre des deux films précédents, la précision sémiotique avec laquelle Spielberg introduit les données historiques (intertitres, utilisation du noir et blanc) renvoie au documentaire, et nous permet d'y déceler un comportement de recyclage propre à la culture de masse de notre décennie.

Trois stratégies diverses qui vont de pair avec trois positions historiques successives, même si les unes ne prennent pas la relève des autres. Au départ, une dénonciation plongée dans l'horreur; ensuite, un effort pour repérer la trace du passé dans un présent qui s'achemine vers l'oubli et vers la disparition définitive des vestiges; finalement, une récupération narrative ayant recours à des éléments documentaires comme forme de validation. Maints autres films auraient pu être analysés<sup>24</sup>. Sans doute aurions-nous pu entreprendre une étude plus approfondie de l'un d'entre eux au détriment des autres. On aurait ainsi perdu la visée principale de cet article qui est d'interroger trois textes cinématographiques datant d'époques diverses et portant sur un même événement troublant; bref, de traiter d'un problème de sémiotique de la mémoire.

#### HORREUR DE VOIR, DEVOIR DE REPÉRER LES TRACES

Le documentaire *Memory of the Camps* contient des images dérangeantes de certains camps de concentration, comme Bergen-Belsen, Dachau ou Ebensee. Ces images se veulent édifiantes: il s'agit

d'un témoignage de la dévastation telle qu'elle fut découverte par l'armée alliée. Les mots par lesquels le narrateur boucle le film sont témoins de la volonté exemplaire de celui-ci : « À moins que le monde ne tire la leçon de ces images, la nuit tombera sur nous. Dieu merci, nous, les survivants, apprendrons ».

La visée fondamentale du film consiste à inscrire la découverte de la barbarie dans ce qu'elle a de plus troublant pour l'œil. Il se sert, dans cette perspective, d'un double mécanisme : d'une part, l'établissement précis du présent historique (regard à la caméra des témoins – soldats, médecin, commandant du camp – qui énoncent la date – 24 avril 1945 – et le lieu – Belsen – de leur allocution) ; d'autre part, l'évocation du passé immédiat (le massacre) par les traces laissées (les cadavres mus comme s'ils étaient des pantins, les enterrements, les réactions des visiteurs). Faute d'une perspective d'ensemble de l'Holocauste que nul ne pouvait avoir à l'époque, *Memory of Camps* fait état de la découverte des camps. De cela découle un premier trait capital caractérisant la mise en scène : puisque le film refuse de se doter d'une structure narrative solide, aucune explication verbale ne sera en mesure d'anéantir la puissance des images. Rejet d'un hors-champ pudique ; bien au contraire, il s'agit de montrer sans merci les détails les plus sordides en vue de provoquer l'écœurement du spectateur. Le montage ne fait pas de quartier, la caméra accompagnant la chute des corps émaciés et les yeux grands ouverts dans les fossés remplis de débris humains. Nul recul du regard, nulle trêve pour le spectateur : tout comme les SS et leurs collaborateurs ont été contraints par les libérateurs alliés de tout regarder, le spectateur est forcé de contempler un tableau on ne peut plus effrayant. Devoir moral que celui de ne pas détourner le regard face à l'inhumain. On décèle toutefois dans cette stratégie une certaine *naïveté* du film à l'égard de la représentation<sup>25</sup>. Mais c'est là le principe éthique et sémiotique qui inspire le traitement du matériel signifiant, spécialement dans les séquences se déroulant à Bergen-Belsen.

Ce matériau cru est, une fois sa présentation ainsi faite, soumis à une double opération ayant pour objet d'atténuer en partie son redoutable impact<sup>26</sup>. Tout d'abord, un narrateur vise à interpréter la brutalité des faits en se rapportant aux origines de la barbarie lors de la prise du pouvoir par Adolph Hitler en 1933<sup>27</sup>. Il constitue un soutien pour le spectateur, un adoucissement du choc provoqué par les images, même si la voix ne réussit pas à annuler l'effet bouleversant de celles-ci. Immédiatement, le silence s'impose et l'angoisse du non-sens nous envahit. La contradiction s'ouvre donc entre les attractions (on reprend délibérément l'expression eisensteinienne) qui fascinent le regard et la voix du narrateur qui cherche à développer un récit embryonnaire, soulageant du même coup le spectateur de l'attrait scopique des plans. Plus tard, s'impose une structure dont l'efficacité s'avère pourtant problématique, puisqu'elle tend à renforcer la linéarité narrative du film. *Memory of Camps* commence avec des plans bien connus, tirés des actualités nazies ou du classique *Triumph des Willens* (*Le Triomphe de la volonté*, 1935) de Leni Riefenstahl, et se termine (la dernière bobine fait défaut dans les copies actuelles) sur des soldats allemands défilant devant les cadavres des victimes. Or, si la première partie du film est pourvue d'une relative unité spatiale et temporelle (l'action se passe à Bergen-Belsen) et possède une cohérence textuelle, la seconde élargit son rayon d'action en généralisant les événements à d'autres camps (Dachau, Buchenwald, Ebensee, Mauthausen, Ludwiglust, Ohrdruf, Tekhla, Gardelegen... pour conclure à Auschwitz). Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, au fur et à mesure que les exemples présentés se multiplient, leur documentation visuelle devient plus mince. Si Dachau et Buchenwald jouissent encore d'une présentation relativement appréciable, les documents s'appauvrissent graduellement. Auschwitz, dernier des camps présentés par le film, dispose d'un matériel très restreint<sup>28</sup>. Parallèlement, les instruments de discursivisation s'accroissent dans une proportion inverse : on voit ainsi des cartes localisant les camps par rapport aux villes importantes, des explications

didactiques à propos du fonctionnement des chambres à gaz... Ne nous méprenons pas : l'effet déroutant des plans est loin de disparaître ; il est cependant atténué par les instruments de mise en discours.

L'irrégularité du film, son aspect inachevé est un élément précieux pour notre propos, à savoir : la relation inversement proportionnelle entre la quantité d'information fournie et l'impact des images, l'opposition radicale entre les instruments de mise en discours et la fascination du regard. En d'autres termes, l'indifférence éthique qui caractérise le regard. Ce documentaire énigmatique fait resurgir toutes les questions liées à la trace. Trop voisin des événements, il en dresse le bilan en s'appuyant sur leur métonymie (les corps dévastés) et, pourtant, l'équilibre atteint demeure trop fragile pour que la menace de la fascination ne surgisse pas. Dans les décennies suivantes, cet équilibre se brisera, au point que, dans le reportage journalistique moderne, la proportion d'horreur tend vers l'infini, tandis que celle de la connaissance tend vers zéro. *Memory of the Camps* se situe alors dans une position précaire par sa radicalité éthique qui va de pair avec son audace formelle. C'est ainsi que l'exemplarité voulue par le film pose problème. Le sous-titre *A Painful Reminder* en fait état : nulle chance de se dérober au souvenir, mais un besoin moral de le garder (le regarder). Quelle que soit cette contrainte, nul ne saurait ignorer la douleur que le film entraîne. Les mots de Primo Levi résonnent dans nos têtes : « ce qui a été appris dans la souffrance ne doit pas être perdu »<sup>29</sup>.

Un argument complémentaire nous est fourni par le fait que certains plans de ce film ont été repris dans *Judgment at Nuremberg* (*Jugement à Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961)<sup>30</sup>. Dans un récit conçu selon les conventions hollywoodiennes, plusieurs plans projetés sur un petit écran défilent devant le jury, tandis que le procureur (interprété par Richard Widmark) éclate en commentaires qui réussissent à « asphyxier » l'impact des images et, par conséquent, à tenir à l'écart les passions de l'œil.

## LES RISQUES DE L'OUBLI :

### LE PASSÉ COMME A-TEMPORALITÉ

Lorsque Lanzmann s'attaque à la réalisation de *Shoah* en 1974, le souvenir des camps s'est en bonne partie évanoui : les rescapés n'en parlent plus depuis des décennies (à l'exception des plus obstinés), le processus de dénazification est considéré comme terminé, l'ennemi principal de l'Occident se trouve dans les pays de l'Est et les lieux où les massacres se sont déroulés sont couverts de gazon ou bien ont été aménagés en musées de l'horreur pour attirer les touristes. C'est par réaction contre une défaillance de la mémoire, pourtant inexorable, autant que par rejet de la vision narrativisante et grotesque que Hollywood a imprimée à l'Holocauste que Lanzmann consacre onze ans de sa vie à l'élaboration de son film. Les chiffres sont imposants par eux-mêmes : 350 heures enregistrées, cinq ans et demi pour terminer le montage<sup>31</sup>.

Le parti pris de Lanzmann est de défier l'absence de traces, ainsi que la résistance à la parole. Il fallait se rendre à l'évidence : ce que les soldats britanniques avaient eu le douloureux privilège de contempler n'existe plus :

*Ce qu'il y a eu au départ du film, c'est d'une part la disparition des traces ; il n'y a plus rien, c'est le néant, et il fallait faire un film à partir de ce néant. Et d'autre part l'impossibilité de raconter cette histoire pour les survivants eux-mêmes, l'impossibilité de parler, la difficulté – qui se voit tout au long du film – d'accoucher la chose et l'impossibilité de la nommer : son caractère innommable.*<sup>32</sup>

Un noyau inexprimable enseveli, et par une collectivité et par les victimes individuelles qui ont préféré garder le silence. C'est ce silence même que Lanzmann pointe du doigt, car sa cible est le présent :

*Un film consacré à l'Holocauste ne peut être qu'un contre-mythe, c'est-à-dire une enquête sur le présent de l'Holocauste, ou à tout le moins sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante intemporalité.*<sup>33</sup>

Quelle que soit l'essence de l'inexprimable dans le réel, ce qui compte est la façon dont on le prend en

charge pour signifier, ce qui est aussi valable quant au dispositif cinématographique: «nul savoir vrai ne préexiste à la transmission. C'est la transmission qui est le savoir même»<sup>34</sup>. On est alors en droit d'affirmer que c'est la transmission même qui fait surgir l'événement: abolissant toute distance entre le passé et le présent, le passé apparaîtrait comme s'il s'agissait d'un événement originaire. Quoi qu'on en dise, *Shoah* tient inévitablement du mythe, car les humains ne disposent pas d'autre instrument pour remonter aux origines.

Devant l'impossibilité, dans l'espace qui nous est imparti, de procéder à une analyse en profondeur du film, nous limiterons notre approche au repérage des mécanismes que met en œuvre Lanzmann à l'égard de la mémoire. Le refus premier du choix fonde la radicalité et les enjeux de l'entreprise: à cause, donc, de son refus d'imposer des images d'archives, le présent de l'entretien avec les protagonistes s'impose comme seul procédé. Ce choix démontre la radicalité et les enjeux de l'entreprise. Les rides, le malaise des personnes interviewées devant la nécessité de revenir sur leur traumatisme occupent une place centrale<sup>35</sup>. Le cadre spatial présenté est dans l'état défiguré qui est le sien, dans ce que Lanzmann appelait «les non-lieux de la mémoire»: l'entrée d'Auschwitz, le fleuve Narew dans les environs de Chelmno, la voie ferrée qui mène à Treblinka, le four crématoire hors d'usage... tout est désert, vide. En somme, la platitude des paysages (voire leur beauté quelque peu fade), le désarroi des acteurs, l'indifférence d'un temps présent coupé du passé. «J'étais conscient du changement, et en même temps il me fallait penser que le temps n'avait pas fait son œuvre»<sup>36</sup>. L'anodin, voici le vrai point de départ de Lanzmann lorsqu'il met en marche une batterie implacable visant à assiéger les personnages jusqu'à faire réapparaître devant eux les fantômes qui les hantent depuis toujours. Des fantômes, certes, mais –voici le paradoxe– des fantômes réels. Cette fonction révélatrice est confiée à la parole, car *Shoah* est un film foncièrement oral: c'est par et pour la parole que les protagonistes traversent le temps jusqu'à aboutir à la chose, à ce réel

qui n'est qu'un éclair jaillissant soudain pour s'évaporer aussitôt<sup>37</sup>. Filip Müller, juif tchèque survivant d'Auschwitz, est doué d'un talent rarissime de conteur. Mais, à proprement parler, son récit n'avance pas de façon linéaire, il ne se clôture pas comme les grandes épopées. Bien au contraire, la parole reste plutôt du côté du tableau vivant, personnifiant l'événement originaire, celui qui n'a été vu qu'une seule fois. Pudeur de la représentation que celle de Lanzmann: c'est l'oralité manifeste, ce qui lui a valu l'enthousiasme de tant de psychanalystes. Mais, qu'est-ce qui pousse les personnages à s'immerger dans le temps de la douleur? Comment Lanzmann s'y prend-il pour les y conduire?

Sa tactique repose sur l'éliision des grands thèmes, des opinions, des interprétations, bref de toute abstraction. Il préfère devenir incompréhensiblement insidieux avec les détails précis: il contraint ses interlocuteurs à imiter leurs gestes de jadis dans l'espoir d'éveiller en eux l'expérience vécue. La distance entre passé et présent est ainsi abolie:

*Et c'est à partir de ce moment que la vérité s'incarne et qu'il revit la scène, que soudain le savoir devient incarné. C'est un film sur l'incarnation en vérité [...]. La distance entre passé et présent était abolie, tout redevenait réel pour moi. Le réel est opaque. C'est la configuration vraie de l'impossible.*<sup>38</sup>

Prenons l'exemple d'Abraham Bomba, survivant de Treblinka. Son métier de barbier lui a sauvé la vie car il a été embrigadé par les SS pour couper les cheveux des prisonniers avant qu'on les emmène aux chambres à gaz<sup>39</sup>. Bomba est interviewé à Holon (Israël) dans un salon de coiffure où il coupe les cheveux d'un client<sup>40</sup>, la tâche de Lanzmann consistant à le réintégrer dans son rôle passé. Malgré la similitude des situations, Bomba tient un discours prudent (distant, si l'on préfère) par rapport à son sujet; une discrétion qu'on serait tenté de qualifier de froideur élégante. La douleur est donc absente de la parole, même si les événements qu'il nous livre défient tout entendement. À Treblinka –nous raconte-t-il– lui et le reste des barbiers attendaient les femmes à l'intérieur des chambres à gaz afin de gagner

du temps lors de l'opération. Lanzmann ne semble s'intéresser qu'aux détails infimes, voire ridicules : à l'aide de quels instruments coupaient-il les cheveux ? Quelle était la vitesse des mouvements de leurs mains ? Quelle était la longueur des cheveux ? Y avait-il un miroir ? Qu'avait-il ressenti la première fois ? L'enquêteur lui demande même d'imiter les gestes d'autrefois. Aucun sentiment pourtant n'est visible dans le visage de Bomba, comme si l'événement avait été préservé dans une distance infranchissable. La persévérance fait malgré tout son travail. Tout à coup, le barbier interrompt son exposé, les questions cessent. La caméra explore son geste. Au bout de quelques secondes, le poids du silence ayant brisé les assises du temps présent, des larmes noient les yeux de Bomba qui supplie son interlocuteur de lui épargner une souffrance absurde. L'implacable douceur de Lanzmann enferme un impératif moral : « Vous savez bien qu'il le faut. Je m'en excuse ». Et alors Abraham Bomba accouche du fait singulier qu'il n'a pas réussi à bannir de sa vie<sup>41</sup> : un jour, un de ses camarades a eu sa femme et sa sœur face à lui pour se faire raser avant de disparaître à jamais. Moment d'une extrême intensité où l'époux et frère, empêché de parler à cause de la présence menaçante des SS, prolongea de quelques secondes, peut-être d'une minute, son travail, déchiré comme il était dans ce dernier moment où il lui avait été donné de voir les êtres qu'il aimait. En faisant un autre récit, un éclair magique semble libérer l'homme des coordonnées temporelles du présent pour le transporter (en nous y emportant également) à ce non-lieu de la mémoire, où « les choses se donnent à voir dans une sorte d'hallucinante intemporalité. A-temporalité, plutôt »<sup>42</sup>.

Il serait toutefois bien naïf de prétendre que seule la parole joue le rôle d'ouverture sur le passé. Malgré leur aspect peu spectaculaire, l'image et le montage sont empoisonnés. En voici un exemple : Henrik Gawkowski, cheminot polonais, avait un drôle de métier pendant la guerre : chargé de conduire la locomotive qui transportait les Juifs déportés à Treblinka, il faisait ce chemin machinalement deux ou trois fois par semaine tout au long de la période de

fonctionnement du camp. On le voit pour la première fois à bord d'une locomotive, âgé, penché par la fenêtre. L'air pensif, il scrute un paysage idyllique parsemé d'arbres. Pas un seul mot n'est proféré, le bruit de la machine rompant seul le silence. Soudain, le train s'arrête, sans que l'on puisse savoir pourquoi, tant le décor naturel arbore son inaltérable et belle monotonie. Lorsque le corps du vieillard se dresse, un panneau devient lisible au fond du champ : TREBLINKA. Le nom fait frémir de lui-même. Le cheminot semble sombrer dans un état d'imbécillité qui l'empêche d'extérioriser le moindre sentiment ; puis, il tourne la tête en arrière, vers des wagons inexistants. Il a fait tant de fois ce chemin ! Où se trouve-t-il ? Pris de ravissement, il porte sa main à son visage et fait le signe de la gorge tranchée par trois fois. On ne saurait manquer d'être bouleversé par cette irruption du passé qui envahit le personnage, car si les images des cadavres reviennent, elles le font comme une hallucination comblant l'espace. Lanzmann lui-même avoue qu'il fut stupéfait par ce geste inattendu :

*On arrive à la gare, il est là, penché, et de lui-même, il fait ce geste incroyable à la gorge en regardant les wagons imaginaires (derrière cette locomotive, bien sûr, il n'y avait pas de wagons). Par rapport à cette image, les photos d'archives deviennent insupportables. C'est cette image qui est devenue la vérité.*<sup>43</sup>

On a parfois reproché à *Shoah* de faire revivre l'horreur plutôt que de nous la faire comprendre. Certes, il y a dans ce film des traits morbides qui ne sont pas sans rapport avec une sorte de compulsion de répétition, dont Lanzmann ne veut pas sortir.

*Diriger sur l'horreur un regard frontal exige, dit-il, qu'on renonce aux distractions et échappatoires, d'abord à la première d'entre elles, la plus faussement centrale, la question du pourquoi.*<sup>44</sup>

Alors que les discours exerçant leur hégémonie sur l'Holocauste n'ont cessé de banaliser cette litanie de pourquoi en « démonisant » leurs auteurs, le refus opiniâtre de Lanzmann de se poser la question est frappant. Faudrait-il rappeler qu'il est question ici du crime le plus énigmatique perpétré à l'intérieur et au

nom de la civilisation? Quoi qu'il en soit, le refus des pourquoi ne va pas sans une volonté de deuil qui fonde une attitude éthique très personnelle:

*Quand je dis qu'ils sont morts seuls, c'est par rapport à moi que la phrase a un sens. Une signification pour moi à la fois la plus profonde et la plus incompréhensible du film, c'est, d'une certaine façon... ressusciter ces gens, et les tuer une seconde fois, avec moi; en les accompagnant.*<sup>45</sup>

#### SCHINDLER'S LIST: UN SAVOIR SANS DÉFAUT

Après avoir examiné un modèle de complexité mémorielle et d'audace formelle tel que *Shoah*, il peut sembler frivole de se pencher sur une production aussi conventionnelle que le film à succès *Schindler's List*. Quoiqu'on lui reconnaisse volontiers une grande maîtrise formelle et, par ailleurs, un grand savoir-faire quant à son objectif d'éveiller certains sentiments chez le spectateur, la soumission de son traitement mémoriel à l'économie narrative classique semblerait devoir l'écarter de notre réflexion. Et on ne donnera pas facilement tort à ceux qui pensent ainsi: imprégné d'un excès de rhétorique mélodramatique, ce film tire sa force des stéréotypes de dramatisation hollywoodiens et, qui plus est, il plonge dans le passé en acceptant des inflexions et des cadences propres aux codes narratifs et actantiels déjà utilisés dans d'autres productions de l'auteur<sup>46</sup>. Mais le produit spielbergien mérite qu'on s'y arrête, à cause de son recours symptomatique à certains mécanismes documentaires qui sont propres à inscrire la mémoire à l'intérieur d'un film narratif. L'analyse nous révélera en lui une troisième stratégie discursive à l'égard de l'Holocauste, qui porte les traces indélébiles de la soi-disant postmodernité, à savoir une manière «auratique» de se pencher sur le passé. L'aura comportant une distance infranchissable, *Schindler's List* se situe aux antipodes de l'abolition de l'intervalle temporel pratiquée par *Shoah*.

Le premier des mécanismes pourrait s'énoncer ainsi: à l'intérieur des conditions fictionnelles auxquelles le film adhère, l'irruption de certaines techniques surprend. L'utilisation de la caméra à l'épaule, comme le recours au noir et blanc, apporte

au film non seulement une puissance spectaculaire, mais le relie aux techniques de tournage aujourd'hui généralisées par la télévision. On dirait que l'esprit documentaire – l'effet de réel, si l'on préfère – provient de la visibilité de ces procédés. Ces techniques de tournage sont dues à la révolution des écritures cinématographiques modernes (notamment dans le cinéma européen des années soixante et dans le renouveau des cinémas de l'Amérique Latine), provoquée par les formes télévisuelles. L'intrusion de ces techniques dans les années 40 relève donc de l'anachronisme. Certes, Spielberg n'est pas le seul à le faire: aucun effet de réel ne saurait aujourd'hui se passer de ces procédés de caméra. Ce faisant, le metteur en scène accroît la qualité documentaire de son film par un surplus de style, au détriment de la valeur de celui-ci comme document ancré dans une époque. La vraisemblance documentaire s'avère être un piège. Le présent de l'énonciation (techniques et formes cinématographiques) projetant une esthétique sur le passé, il anéantit la résistance de ce passé à être dit.

Il en va de même pour la couleur. Le film assimile l'opposition passé/présent à l'opposition noir et blanc/couleur, à deux exceptions près: le célèbre épisode de la fille au manteau rouge – où se joue la prise de conscience d'Oskar Schindler – et l'épisode de la prière du rabbin à l'intérieur de l'usine, lorsque le héros prend parti pour les droits religieux des Juifs. Or, le rapprochement entre le noir et blanc et le passé imprime à celui-ci un caractère distinct, insaisissable et, à la rigueur, fatalement nostalgique. On ne manquera pas d'y reconnaître un signe de postmodernité: la mise en abîme du passé équivaut à priver celui-ci de la possibilité d'exercer une influence quelconque sur le présent. Cependant, le noir et blanc, frappant tant il est inhabituel pour le spectateur d'aujourd'hui, donne au film une valeur symbolique de vérité. On voit ici les procédés d'une modernité cinématographique qui parle davantage d'elle-même par ses techniques qu'elle ne le fait du passé qu'elle est censée évoquer. Cette démarche va de pair avec la préférence pour des impacts scopiques

qui déterminent l'efficacité spectaculaire du film : des meurtres soudains, le sang qui coule sur la neige, les corps qui s'écroulent... Mais le maniérisme de Spielberg (sa vocation métonymique, si l'on préfère) n'atteint jamais les niveaux de grossièreté présents dans d'autres productions contemporaines<sup>47</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'usage de la couleur, contrastant avec celui du noir et blanc, est à la base de l'opération principale du film sur la mémoire. Lorsque l'usine de Schindler est libérée par les troupes soviétiques et que l'antisémitisme de l'Est se révèle aussi redoutable que celui des Allemands, les ouvriers-prisonniers initient un exode qui nous transporte dans le présent grâce à l'avènement de la couleur : à Jérusalem, les rescapés et leurs descendants s'avancent vers la pierre tombale d'Oskar Schindler. Des sous-titres nous aident à relier ces hommes et ces femmes « en chair et en os » aux acteurs du film. Le dispositif de Spielberg réussit à faire coïncider l'inscription mémorielle et le *climax* mélodramatique, dévoilant à quel point cette rhétorique impeccable de l'identification (la vieillesse, les rides, l'évocation de la souffrance, la reconnaissance des victimes à l'égard du disparu) a partie liée avec l'opposition (décidément non traumatique, non problématique) entre passé et présent.

Enfin, retenons un procédé de mise en scène qui semble témoigner d'une attitude morale pour le moins douteuse : le convoi des femmes de la liste de Schindler – qui était censé se rendre à l'usine – est détourné de son chemin à cause d'une erreur bureaucratique et se retrouve sur le chemin d'Auschwitz. Lorsque le convoi se trouve en vue du camp, une des femmes capte à travers la fenêtre le geste d'un enfant qui porte sa main à la gorge. Le ralenti de l'image donne à cette vision un effet hallucinatoire<sup>48</sup>. Immédiatement après, la machinerie infernale se déclenche : la nuit, puissamment éclairée, rayonne des feux provenant des crématoires. Plus stupéfaites qu'effrayées, les femmes n'ont même pas le temps de prendre conscience du destin qui les attend lorsqu'elles sont envoyées sous les douches. Elles ont déjà des doutes sur la véritable

fonction de ces salles hygiéniques. Toutes nues, bousculées par les gardes féminines des SS, elles entrent sous les douches. La caméra regarde par un petit trou, dans une porte, quand la lumière s'éteint. Voilà que la caméra ose y pénétrer. Le montage, s'appuyant sur des gros plans, scrute les visages apeurés des victimes. Finalement, l'attente se termine par l'écoulement de l'eau, au lieu du redoutable Zyclon B. Mais quel qu'ait été le dénouement, le manque de pudeur de Spielberg est révélateur : le besoin de l'œil d'être là où se joue la destinée des femmes revient à affirmer que l'on peut tout représenter sans que le moindre détail n'échappe au montage dramatique. Nul ne sera étonné de cette prétention à la toute-puissance, car elle domine partout dans le cinéma hollywoodien. Toutefois, son utilisation à propos d'un sujet aussi délicat nous semble frôler l'obscénité. De quel droit la caméra de Spielberg se permet-elle de tout prendre à son compte, épuisant l'événement tragique ? Quelle vérité est-elle en mesure de nous livrer si ce n'est le maquillage grotesque d'une mort jouée ? On nous objectera que *Schindler's List* est un film de fiction et qu'il est inadéquat de l'analyser comme un documentaire. Mais c'est le film lui-même qui a recours à des effets documentaires en vue d'accroître sa valeur de réel. Alors, pourquoi les abandonne-t-il au moment le plus compromettant ?

#### EN GUISE DE CONCLUSION

Les trois exemples que nous venons d'examiner mettent en évidence trois stratégies différentes à l'égard de la représentation, la mise en scène et le montage d'un événement à la fois honteux et unique du passé. Ces stratégies offrent leur propre réponse à la question de ce qui est représentable et ce qui ne l'est pas ; en d'autres termes, elles définissent la limite où le regard doit s'arrêter pour correspondre à une attitude éthique. De surcroît, ces trois démarches s'ancrent à leur tour dans l'époque qui les produit, soulignant par leurs marques d'énonciation une perspective mémorielle différente : la trace immédiate du massacre dans le cas de *Memory of Camps*, le

massacre qui nécessite d'être ressuscitée dans *Shoah*, la revisitation postmoderne du passé dans *Schindler's List*. Qu'ils le veuillent ou non, ces films parlent à haute voix de leur présent par la façon dont ils s'emparent du passé. Mieux encore, les exemples manifestent des attitudes éthiques fort opposées à l'égard de la mémoire. Comment faut-il transmettre l'expérience vécue aux générations suivantes? À l'aide de la parole, pour affranchir le sujet du poids traumatique des événements? En s'appuyant sur la trace indélébile de l'image? Que faire alors lorsque cette empreinte perd de son impact à cause du passage du temps? Et quel rapport le témoignage visuel maintient-il avec l'écriture implicite qu'il fait de l'histoire? D'autres films (que nous n'avons pas pu considérer ici) auraient fourni d'autres réponses. Mais quelles qu'elles eussent été, les films auraient également confirmé que les questions fondamentales ne varient point: mise en scène, rapport présent/passé, comportement éthique de la mémoire, articulation du vécu avec l'histoire.

Il est, bien entendu, d'autres questions d'un niveau plus élevé de généralité qui demeurent sans réponse: est-il légitime de représenter l'inhumain lorsque celui-ci est réel? Le débat (la télévision actuelle nous le confirme) est aujourd'hui plus crucial que jamais. Posons la question autrement: comment se dérober à l'habitude de savoir quand nul aujourd'hui n'ignore la portée de l'Holocauste? Par ailleurs, comment fonder une attitude éthique dans la fissure qui s'ouvre inévitablement entre savoir et voir<sup>49</sup>? Il serait commode mais trop simple (quoique pas forcément erroné) de conclure que la foi des forces britanniques en l'effet édifiant de la contemplation des atrocités s'est avérée illusoire. C'est pourquoi nous avons qualifié de naïf ce comportement. En réalité, il est fort probable qu'on s'est si rapidement habitué à de telles images qu'il en faut toujours davantage pour obtenir le même effet. Cependant, la stratégie interprétative, que ce soit au moyen d'un discours rationnel ou d'une structuration narrative, laisse nos contemporains presque indifférents. Le mouvement naturel de l'Occident se caractérisant par un mouvement vers l'avant – que nous avons

traditionnellement appelé (peut-être à tort) progrès –, il semble difficile pour celui-ci de concevoir un retour en arrière ou un arrêt. Toutefois, la mémoire du passé impose une reconsidération sans laquelle l'histoire pourrait bien se trouver privée de lendemain. Serait-il dépourvu de sens que d'appliquer, à cette compulsion de voir, les mots que George Steiner appliquait à l'autre grande passion qui nous caractérise, le savoir?

*Il n'est pas de retour en arrière. Nous ne pouvons opter pour les rêves du non-savoir. Je m'attends à ce que nous pussions la dernière porte du château [de Barbe-Bleue], même si elle ouvre, ou peut-être parce qu'elle ouvre, sur des réalités hors de portée de la compréhension et de l'autorité humaines. Nous le ferons avec cette clairvoyance désolée que la musique de Bartok rend si bien, car c'est le mérite tragique de notre condition que d'ouvrir des portes.*<sup>50</sup>

S'il y a eu une avant-dernière porte qui nous a engagé dans la situation décrite par Steiner, ce fut assurément celle de l'Holocauste.

Un siècle et demi à peu près avant les événements évoqués par cet article, les maîtres penseurs des Lumières ne concevaient aucune faille à la question du pourquoi. Un SS, décrivant avec une précision infernale un style de vie et (d'absence) de pensée, a répondu à la question de Primo Levi par cette phrase qui a fait fortune: «Hier ist kein Warum» (Ici il n'y a pas de pourquoi). Au lendemain de cette nuit si profonde, Adorno se demandait si, après la chute (la honte plutôt) des pourquoi, seule la culpabilité était possible<sup>51</sup>. «Se souvenir est un devoir moral». On en convient. Cependant, le problème, aujourd'hui comme hier, demeure: comment faire?

#### NOTES

1. T. Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1992, p. 36.
2. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11.
3. Sur ce point, les réflexions de G. Steiner (*La Culture contre l'homme*, Paris, Seuil, 1973) sont d'une lucidité féroce.
4. L'auteur eut l'occasion d'entrer en contact avec un de ces projets, dont le siège est l'Université McGill de Montréal, *Living Testimonies*, sous la dir. de Y. Lindeman et comptant R. Zajdman comme dir. adjointe.
5. C. R. Browning, *Des Hommes ordinaires. Le 101<sup>e</sup> bataillon de réserve*



de la police allemande et la solution finale en Pologne, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

6. H. Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, 1972.

7. Id., *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1966 (nous citons la coll. « Folio » de 1991, p. 205-206).

8. *Op. cit.*, p. 244-245.

9. « Auschwitz war eine Fabrik » (Auschwitz était une usine). Voici la définition que F. Suchomel, Unterscharführer des SS à Treblinka, livre à C. Lanzmann avec orgueil pour sa trouvaille linguistique.

10. L'expression appartient à P. Vidal-Naquet.

11. H. Arendt, *op. cit.*, p. 144.

12. Consulter à ce propos la lucide mais impitoyable réflexion de P. Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire*, Paris, La Découverte, 1987.

13. B. Clau, « Dans le cinéma une langue étrangère », *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 13.

14. P. Levi est plus précis : « L'intention de "laisser un témoignage" n'est venue qu'après, le besoin premier était d'écrire afin de me libérer » (F. Camon, *Conversations avec Primo Levi*, Paris, Gallimard, 1991, p. 51).

15. P. Sorlin, « Une mémoire sans souvenir », *Hors cadre 9, Film-mémoire*, 1991, p. 30. Consulter, parmi les nombreux ouvrages de P. Levi, *Si c'est un homme* (Paris, Juillard, 1987).

16. E. Wiesel, « Au nom de la souffrance sans nom », préface de l'éd. française du livre d'A. Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, CinémaAction, Paris, Cerf, 1985, p. 6.

17. T. W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 284.

18. Pour mémoire : les concerts de musique impeccables à Auschwitz.

19. T. Todorov, *Face à l'extrême*, déjà cité, p. 268.

20. Le lecteur peut trouver quelques références dans I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington & Indianapolis, University of Indiana Press, 1988, chap. premier.

21. E. Wiesel, « Au nom d'une souffrance sans nom », déjà cité, p. 6. Nul refus du cinéma, car Wiesel participa lui-même au court métrage *Sighet, Sighet* (H. Becker, 1964), où il racontait ses souvenirs de son village natal.

22. C. Lanzmann, « De l'holocauste à Holocauste. Ou comment s'en débarrasser », *Les Temps Modernes*, n° 395, juin 1979, repris dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 309.

23. La recherche, qui est à la base du présent article, s'inscrit dans un projet plus vaste, concernant les images de la mort et du corps dans le cinéma et l'audiovisuel, qui a bénéficié d'un support du *Pla valencià de Ciència i Tecnologia* 1995.

24. Notamment, le superbe court métrage dirigé par A. Resnais avec texte-scénario de J. Cayrol, *Nuit et Brouillard* (1955), qui apporte des solutions très pertinentes aux problèmes soulevés ici (utilisation du noir et blanc et de la couleur en fonction du rapport passé/présent, recours aux photographies, à la voix off, etc.).

25. Autrement dit : l'ignorance du risque qu'a le regard d'être épris, fasciné, par les images de la torture et de la mort au-delà du contrôle de la raison et, par là, aussi de n'importe quel principe éthique.

26. Bien entendu, ces deux phénomènes ne se succèdent pas l'un à l'autre selon un ordre chronologique ; il se surimposent plutôt au sein du film.

27. Ce film est fort énigmatique et a été, à notre connaissance, inconnu des chercheurs jusqu'aux années quatre-vingt, comme le montre le fait que le livre, par ailleurs très documenté d'A. Insdorf (*Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, New York, Cambridge University Press), l'ignore dans sa première édition, lui consacrant à peine quelques lignes dans la seconde, datant de 1989, p. 212.

28. Le film ignore la distinction entre camps de concentration (Bergen-Belsen, Dachau, Buchenwald, Mauthausen) et d'extermination (Chelmno, Belzec, Maidanek, Sobibor, Treblinka, Auschwitz). On a droit de se demander si cette distinction était méconnue lors du montage du film ou bien si elle obéit à une autre raison.

29. Cité par Sorlin, « Une mémoire sans souvenir », déjà cité, p. 31.

30. Nous présumons que certains plans ont dû circuler dans des actualités sous la forme de « remontages » divers.

31. Consulter pour les avatars du film « Le lieu et la parole », entretien avec C. Lanzmann publié dans *Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août 1985.

32. « Le lieu et la parole », entretien avec C. Lanzmann, dans *Au sujet de Shoah*, déjà cité, p. 295.

33. C. Lanzmann : « De l'Holocauste à Holocauste ou comment s'en débarrasser », déjà cité, p. 316.

34. C. Lanzmann, « Hier ist kein warum », dans *Au sujet de Shoah*, déjà cité, p. 279.

35. Pour mémoire : le sourire inquiétant de M. Podchlebnik, survivant de Chelmno, qui demeure comme cristallisé dans son visage jusqu'à ce qu'il soit dévasté par le chagrin.

36. « Les non-lieux de la mémoire », déjà cité, p. 290.

37. Lanzmann avouait que les premiers entretiens étaient d'une extrême confusion : il n'y comprenait rien. Il a fallu transformer les personnages en acteurs pour obtenir quelques résultats..., mais les transformer en acteurs de leur propre rôle dans le passé.

38. « De l'Holocauste à Holocauste ou comment s'en débarrasser », déjà cité, p. 298. Cette notion du réel comme de l'impossible renvoie de manière surprenante à la conception de J. Lacan.

39. Le lecteur peut consulter tous les dialogues du film dans le scénario publié sous le titre *Shoah* (Paris, Fayard, 1985). Nous omettons la reproduction de ces dialogues du fait des contraintes de brièveté.

40. Lanzmann nous informe que Bomba avait quitté son métier depuis longtemps et que c'était lui-même qui avait, pour ainsi dire, préparé le décor de cette représentation.

41. Qui serait en mesure de le dire ?

42. « Les non-lieux de la mémoire », déjà cité, p. 285.

43. « De l'Holocauste à Holocauste ou comment s'en débarrasser », déjà cité, p. 300.

44. « Hier ist kein Warum », déjà cité, p. 279.

45. « Les non-lieux de la mémoire », déjà cité, p. 291.

46. Alors que ce texte est sur le point de se boucler, je lis une évaluation critique en ce sens de Gilles Thérien et à laquelle j'adhère (« La critique et la disparition de son objet », *Cinéma*, vol. 6, n° 2-3, 1996, p. 141-163).

47. Exception faite du pénible discours final (et, d'ailleurs, interminable) d'O. Schindler où rien ne se dérobe à la parole. À quel point sommes-nous loin de la souffrance de la parole habitant *Shoah* !

48. Voir plus haut où nous analysons le traitement que Lanzmann en fait. Par ailleurs, on sait que des paysans polonais adressaient ce geste aux Juifs qui s'acheminaient vers la mort comme un geste chargé de sadisme, plutôt que comme un avertissement.

49. Couple dont la ressemblance avec l'opposition entre mémoire et expérience nous semble étonnante.

50. G. Steiner, *La Culture contre l'homme*, déjà cité, p. 154.

51. *Die Schuldfrage* est le titre d'un livre courageux de K. Jaspers, consacré à l'état spirituel de l'Allemagne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (*La Culpabilité allemande*, Paris, Minuit, 1990).

# ENTRELACS

## L'ENTRELACS ET LE « MÉMORIEL »

# ET MÉMORIEL

LUCIE ROY

*J'avais imaginé la voir traverser le temps, moi vieille, elle, inlassablement vieillissante. Un soir, je m'étais étendue dans la glaise froide. Elle n'était jamais venue ici, elle n'avait jamais touché la glaise et la pierre. Elle s'était laissée glisser dans l'immémoire du monde. Comme voix blanche, sans le dire, je la porterais contre l'imprésence des regards. J'en voulais au marécage de ne pas avoir connu cette mort, de ne pas s'être fait l'écho des cris des bêtes lorsqu'elles meurent. J'en voulais à la terre d'avoir perdu cette enfant et de ne rien pouvoir faire contre l'« insouvenir » des autres.<sup>1</sup>*

*J'avais vécu en parallèle. J'avais entendu des voix, mais je n'arrivais pas à lier les mots. Je voyais des mondes surgir devant moi. Des images du quotidien m'apparaissaient. J'étais debout, j'appelais. J'entendais des souffles, des soupirs et parfois des sanglots. J'ai voulu revenir. Le soleil frappait sur mon visage, je pouvais sentir sa chaleur. Puis, je n'ai plus voulu bouger. J'étais immobile, totalement, comme si j'avais été prise par la lourde boue d'un immense marécage. Puis j'ai vu. Je partais.*

La mémoire est *au* centre de la connaissance sinon le centre de la connaissance, et au centre de la connaissance qui affecte, au centre de l'« affect ». On sait assez qu'il y a de ces images de la mémoire, de ces souvenirs si vifs ou dont le désir d'oubli, comme de ressouvenir, sont si tenaillants qu'ils modifient la façon de percevoir le monde. À cause de l'im-pression (pression par impression) qu'ils exercent, les souvenirs, comme autrement les insouvenirs en mémoire, appellent parfois le récit qui même, ou surtout, par fictionnalisation, implique un certain « se-dire », un ressouvenir.

Bien qu'ils m'aient servi, mais comme source d'inspiration seulement, et bien que, par conséquent, je ne veuille pas entrer dans le détail de ce qui a été appelé conscience impressionnelle et conscience rétentionnelle, il me faut souligner la lecture que Paul Ricœur a faite des travaux d'Edmund Husserl afin de rendre compte quelque peu de l'origine de l'expression « mémoire im-pressionnelle ». Si la conscience impressionnelle correspond à l'intuitivité du présent communiquée au

passé, la conscience rétentionnelle concerne la relative retenue ou le relatif rattachement du passé au présent, dans le passage successif des temps présents<sup>2</sup> où, d'évidence, demeure une conscience impressionnelle, toujours changeante. La conscience impressionnelle est éminemment mémorielle et elle l'est grâce à l'intervention d'une mémoire rétentionnelle (souvenir primaire). Le ressouvenir (souvenir secondaire) marque, pour simplifier l'explication, la re-prise de l'impression laissée par, pourrait-on dire, les « choses-du-temps »<sup>3</sup>. Donc l'orthographe que j'impose au terme veut exprimer le caractère changeant de la « mémoire im-pressionnelle », laquelle, par pression de la conscience impressionnelle actuelle et par impressions passées, force le souvenir, le ressouvenir, l'insouvenir, l'oubli, voire l'écrit, le récit qui les achève.

Dans l'autre sens, du côté du récit et de la mémoire du récit, plutôt que du côté de l'émergence des souvenirs qui force le récit, Ricœur disait, en rapport avec la fiction :

*Tout ce que nous avons dit sur la dimension mimétique de la fiction nous permet maintenant de conclure que, grâce à son intention mimétique [ou, en d'autres termes, grâce à l'intention mémorielle qui est à l'origine de sa dimension mimétique], le monde de la fiction nous renvoie ultimement [sic] au cœur du monde effectif de l'action [...] en nous ouvrant au différent, l'histoire nous ouvre au possible, tandis que la fiction, en ouvrant à l'irréel, nous ramène à l'essentiel,*<sup>4</sup>

à l'expression d'un certain *telos*, à une mise en *présence* de soi par le récit, voire à l'expression d'une certaine « mémoire im-pressionnelle », d'un certain *pathos*.

« La mémoire en effet, suivant une formule de Janet, est conduite de récit. Dans son essence même elle est voix, qui parle, se parle ou murmure, et rapporte ce qui s'est passé »<sup>5</sup>. Et elle est la mémoire, conduite de l'Histoire, c'est-à-dire des récits qui la comprennent. Qui déplorait, c'est Fernand Braudel je crois, que, en regard de ce qui apparaît sur la carte géographique du monde, sur l'autre carte, celle de l'Histoire, maints individus, de même que maints événements et maintes périodes de l'Histoire eussent

disparu ou n'eussent jamais existé? Bref, « si la mémoire [...] est conduite de récit », si l'on peut mettre en évidence le fait d'une sériation mémorielle des événements retenus et racontés par l'Histoire, si l'on reconnaît une intention mimétique essentiellement ressouvenante dans le récit, on voit aussitôt apparaître la nécessité d'une perpétuelle relance des réflexions entourant le récit et la mémoire qui le conduit, les récits et les mémoires qui les conduisent.

#### ... DES DISCIPLINES ENTRELACÉES

En ce qui a trait à la mémoire, c'est l'inévitable réseau d'entrelacs qu'elle induit et qu'elle implique qui suscite l'intérêt. Car la mémoire est liée au temps, le(s)<sup>6</sup> temps à la mémoire de l'Histoire, l'Histoire à l'écrit et aux écrits, les écrits aux figures et à la mémoire du temps, qu'elles rappellent conséquemment, de même qu'à l'invention du support sur lequel on peut écrire ou, enfin, à l'émergence de ce qui sera appelé provisoirement une *pensée de l'écran*.

Bref, chaque fois qu'on l'étudie, le motif de la mémoire force en effet l'examen d'autres motifs avec lesquels il forme un entrelacs. Le premier fait d'entrelacement, que par ailleurs la simple évocation des réflexions auxquelles je viens de me prêter laisse suspecter, commande un retour à des champs disciplinaires à propos desquels la mémoire a trouvé quelques réponses ou, à défaut, quelques autres motifs ou correspondances même tenus pour éloignés. On l'aura compris, je ne souhaite pas emprunter la pente d'une réflexion en espérant éveiller au mieux, et en fin de parcours, le fait d'une « intelligence conceptuelle » ou, autrement dit, l'existence d'un concept particulier, mais je veux faire jouer au fur et à mesure quelques motifs ou correspondances théoriques qu'appelle la mémoire. Le titre « L'entrelacs et le "mémoriel" » témoigne de la problématique particulière de la mémoire qui, en entrelacs, lui revient: la mémoire, en effet, à chaque fois s'entretient avec des « objets » du monde, du langage, de l'écriture, de l'Histoire.

Bien qu'elles n'aient pas toujours été abordées

directement, des questions relatives à la mémoire ont en ce sens été au cœur des débats. Elles ont eu pour motifs théoriques, ou pour correspondances éloignées, justement, la référentialisation, le référent, le «réel». Elles ont été l'enjeu de débats ou ont eu pour trajectoires d'analyse les philosophies existentielle ou politique et l'historiographie, lesquelles ont eu, même indirectement, pour préoccupations la sémiotique et la phénoménologie. Bien qu'il s'agisse de champs d'études parfaitement autonomes, je dis «pour préoccupations» afin de mettre en évidence le fait que, même en traitant d'historiographie, de philosophies existentielle ou politique, on passe – même à vouloir les dépasser – par des interrogations qui ont trait à l'expressivité et à la compréhension des phénomènes.

Par ailleurs, l'une et l'autre, la sémiotique et la phénoménologie, ne sont pas sans entretenir quelque rapport. Par exemple, relativement au langage qu'elles examinent, elles sont effectivement en perpétuelle *conversation* ou, plutôt, l'une et l'autre s'entrelacent autour d'un projet langagier, autour, donc, de la description – sémiotique – du langage ou de la compréhension du caractère descriptible, de la «descriptivité» – phénoménologique – du langage, lesquelles description et descriptivité passent, de toute évidence, par le langage.

C'est à la description du langage et c'est à la description de ce qui est contenu dans les textes, les récits, que se prête la sémiotique. La descriptivité fait, elle, écho à l'activité de la description du temps et de l'espace à laquelle se prête la phénoménologie. La descriptivité réfère, à cet esprit, à la phénoménologie du texte, à son activité de description. Cette phénoménologie du texte est la seule qui lui soit possible.

L'une et l'autre, la sémiotique et la phénoménologie, disais-je, ne sont donc pas sans entretenir quelque rapport. Celui-ci demande à être lu, selon Deleuze, dans la transformation langagière d'une matière non langagière, celle qui est, en quelque sorte, comprise dans le monde.

[...] *lorsque le langage s'empare de cette matière (et il le fait*

*nécessairement), alors, disait Deleuze à propos du cinéma, elle donne lieu à des énoncés qui viennent dominer ou même remplacer les images et les signes [...] Quand on rappelle que la linguistique n'est qu'une partie de la sémiotique, on ne veut plus dire, comme pour la sémiologie, qu'il y a des langages sans langue, mais que la langue n'existe que dans sa réaction à une matière non-langagière [sic] qu'elle transforme. C'est pourquoi les énoncés et narrations ne sont pas une donnée des images apparentes, mais une conséquence qui découle de cette réaction.*<sup>7</sup>

En plus d'être concernée par les «images et les signes», cette matière *non langagière*, cet «énonçable» en provenance de et en proie à ce qu'Eisenstein appellerait une sorte de «monologue intérieur», participe de la visée de l'écriture filmique, d'un matériau du «penser»<sup>8</sup>. Autrement dit, c'est cette visée, cette visibilité, cette transformation visible d'une matière *non langagière* en images et la réaction qu'elle induit qui, au cinéma, sont au cœur des «énoncés» et des «narrations». C'est ainsi que la matière *non langagière* qu'est le monde, le «penser du monde» bascule, pour devenir matériau et matérialité scripturale<sup>9</sup>. C'est ainsi que l'écriture affleure et est susceptible de devenir «efficience»: pensée de l'impensable<sup>10</sup> écriture du «penser».

Bref, si, d'une part, la phénoménologie s'intéresse à la description du monde, si, conséquemment, elle se prête à la descriptivité de l'histoire, du temps et de l'espace ou, autrement dit, à la description de l'historialité, de la temporalité, de la spatialité, du *Dasein*, de la *Dite* ou de la *voix* «*phénoménologique*»<sup>11</sup> et si, d'autre part, la sémiotique se consacre, à partir de l'examen des *voies* du langage, à la description du *sens* que ces voies convoquent, la description se trouve de part et d'autre du questionnement. Qu'est-ce que la description, sinon une réserve mémorielle dont *proviennent* ou par laquelle *adviennent*, pour emprunter des formes du discours deleuzien, des images-monde, des images-langage, des images-pensée? Or, il faut dire que, *écrire* une image, c'est, tout à la fois, l'inscrire dans le monde comme une image-monde, une image-langage, une image-pensée.

... L'ENTRELACS DES FIGURES TEMPORELLES

La description correspondrait à la partie configurante des textes. Elle semble parfois *provenir* d'une *voix(e)* descriptive, phénoménologique en quelque sorte, d'une ancienne pensée posée sur le monde. D'où il apparaît que c'est le «pensant» du texte, sa *mise-au-monde*, son *apparence* de monde qui, par rapport au monde, se trouve de la sorte configuré – la matière non langagière retourne, par là, au langage.

Même altérée, même dénuée d'ancrages réalistes, la description retourne au monde de façon référentielle, conceptuelle, et elle lui *revient* comme en un retour de dette. Les textes, en effet, reviennent au monde et y restent comme pour en inscrire les mémoires: mémoire *de* ou *des* mondes «réels», «imaginaires»<sup>12</sup>. Ainsi, les réalités – même imaginaires – du «réel» proviennent du monde et des textes qui les comprennent (dans les deux sens, relatifs, de connaître et de contenir); ces derniers en *informent* l'avenir, voire *forment* le dessein de l'avenir.

Pour revenir plus directement aux questions ou aux habituelles visées théoriques qui ont trait à la référentialisation, on pourrait dire que la référentialisation par son travail, par le travail temporel du texte et du récit, *rappelle* une part de «réel»<sup>13</sup>: ce sont, à cause de la règle de la souvenance, notamment les figures temporelles qui, par *spécification* et *différenciation* dirait Deleuze, tracent le dessin du récit, son caractère descriptible, et c'est le récit lui-même qui, au regard du «réel» cette fois, *re-figure* du temps en effectuation<sup>14</sup>.

À la façon deleuzienne, on pourrait dire que ces figures temporelles sont susceptibles de rappeler la nappe du temps (c'est le tout du passé qui est suspecté) ou qu'elles peuvent être à l'image de pointes temporelles (ce sont des images-souvenirs éveillées). Ou mieux, et pour marquer l'intervention de la pensée, comme, de façon littérale, l'idée de *recouvrement*, on pourrait prétendre que ces figures temporelles sont susceptibles de rappeler le «nappé» du temps (c'est imaginativement plus que mémoriellement le tout du passé qui est suspecté et ce

peuvent être aussi les oublis de la mémoire qui recouvrent d'une nappe le temps).

Bref, disait Henri Bergson, *la mémoire sous ces deux formes* [de nappé et de pointes], *en tant qu'elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate et en tant aussi qu'elle contracte une multiplicité de moments, constitue le principal apport de la conscience individuelle dans la perception [...]*.<sup>15</sup>

«[...] toute perception, ajoutait-il, est déjà mémoire»<sup>16</sup>. Et toute perception, surtout cinématographique, en tant qu'elle participe de la descriptivité filmique est déjà mise en mémoire.

On pourrait prétendre également, en rapport avec le récit en effectuation, que la description constituerait une sorte de «présent-cible» ou de *quasi-présent-cible*<sup>17</sup>, à partir duquel se conçoivent le présent du passé (c'est le passé rappelé), le présent du futur (c'est le futur anticipé) et le présent du présent (c'est le présent commenté par exemple): c'est ce présent, multiple, qui charge le récit. À cause de cette idée de la reprise et, conséquemment, de la re-présentation, le temps au cinéma n'est évidemment pas lui-même. Perçu sur le mode de la «quasiité», il enferme, en les jouant et en en simulant le jeu, les autres temps. Je dis «en les jouant» pour rappeler l'idée, bien connue, de l'«oubli en acte» de Bergson et celle de la traversée, de ce que je nommais librement la «mémoire impressionnelle» contenue dans le ressouvenir.

... DES PARTS DE «RÉEL»... EN ENTRELACS

Le référent concerne le «réel» en tant qu'il est inscrit dans le texte et le récit. Inscrit, rappelé, *décrit* en somme, le «réel» est dans le texte et le récit en position mnémonique: «présent», mais comme *autre*.

Dire cela, c'est raviver, à peu de choses près, la principale «déception» de Jacques Derrida. L'écriture, disait-il, est le nom de ces deux absences: absence du référent et absence du signataire. Qu'est-ce donc que le «réel», celui qu'on dit être le référent pour l'écriture, si ce n'est, par elle, cet appel de soi, ce *telos en écriture*?

En tant que tel, en tant qu'appel, que «Dire», le langage, l'écriture, en somme, désignent le «lointain»

et évoquent la volonté de la proximité. Martin Heidegger mentionnait de façon métaphorique que :

*Tout comme l'appel qui nomme les choses appelle à venir depuis le lointain et porte son appel au loin, de même le Dire qui nomme le monde est en lui-même un tel contraste : appel du loin – appel au loin (...)*<sup>18</sup>

L'enjeu mémoriel, ultimement référentiel et absolument paradoxal de l'écriture est, par là, mis en évidence. Ce « référentiel » accueille l'idée de l'acte, c'est-à-dire celle de la « quasi-présence » d'un signataire qui, en quelque sorte, l'authentifie et accepte cette autre idée, celle qui, tout aussi énigmatique, a trait au « réel » devant lequel la mémoire, comme l'écriture, exerce le mouvement, ou participe du mouvement, « appelle à venir depuis le lointain [le passé, l'ailleurs] ».

Je ferai deux autres remarques à propos de la position mnémonique du présent que, dans mon esprit, le terme « appel » évoquait et que le terme « présentification » tend également à exprimer. La première de Husserl est rapportée par Rudolf Bernet :

*On peut donc dire que chez Husserl, l'acte re-présentifiant du re-souvenir n'assure pas seulement l'identité de l'objet ainsi que la possibilité de la science, mais qu'elle rassure aussi le sujet quant à son identité personnelle.*<sup>19</sup>

La seconde remarque, de Maurice-Jean Lefebvre, concerne le récit, la poétique du récit littéraire et ses images. C'est, dit-il, grâce à

*[...] cette intersection des deux visions (perception réelle, imaginaire construit) que se produit la présentification [...] les perceptions qui nous viennent de l'objet produisent un imaginaire qui fait question, oscille entre l'irréel et le réel, si bien que ces images fonctionnent en somme comme un langage fascinant.*<sup>20</sup>

L'une et l'autre de ces remarques induisent le mouvement ou la quête mémorielle. L'une a trait à une écriture vivante, phénoménologique, celle du ressouvenir dont le *re* marque la reprise. L'autre a trait à une seconde écriture ou à une réécriture vivante pour laquelle le double emploi du *re*, malgré le luxe terminologique auquel il oblige, aurait suffi à

exprimer la double reprise : pour *rappeler* un fait ou un événement dans un écrit, il faut bien se le *rappeler* et, en quelque sorte, exercer le « frai » du ressouvenir ou laisser libre le cours du souvenir. Il n'y a pas que la mémoire-frai, il y a, au quotidien, les souvenirs qui surgissent, que des perceptions contribuent à faire surgir. Il y a aussi la mémoire effrayée, figurativement détournée et retrouvée. Déjà rappelé avant, le cérémonial de l'écriture, le film re-joue le frai ou le cours, voire l'émergence du souvenir à partir d'une *impression*. Les films de Marguerite Duras seraient de bons exemples de souvenirs-frai, auxquels sont associées des images figurativement détournées, des impressions d'images, des images d'impressions, des insouvenirs, des nostalgies.

Bref, l'usage de ces termes *re-présentifiant* et *présentifiant* dépend des sites d'analyse privilégiés. L'acte est « re-présentifiant » par rapport à la reprise du souvenir d'une ancienne visée par la pensée, et « présentifiant » par rapport à la visée, *en écriture*, du souvenir ainsi redécrit, réécrit – deux fois écrit : une première fois par rapport au souvenir et une seconde fois par rapport à l'écrit qui tendrait à le décrire. Je dis « *en écriture* » par opposition au principe d'inclusion *dedans*, et pour évoquer cette condition, cette visée de la pensée, cette condition de possibilité de l'écriture. La visée *en écriture*, c'est le cas de le dire, *vis* le sens, indique la *provenance* : la *destination* et la *signification* de l'écriture.

#### L'ENTRELACS ... DU SENS DU TEMPS

Si, dans une perspective sémiotique, les motifs de la mémoire sont peu ou prou associés à la référentialisation, au référent et au « réel », dans une perspective phénoménologique, ils ont trait, d'une certaine façon, à l'*advenir* et à la *provenance* du sens, au va-et-vient des références phénoménologiques en quelque sorte : au temps, à l'espace...

Ma préoccupation, ici, porte, dans un sens littéral, sur ce qu'il *advient* de la mémoire, celle de l'Histoire, celle de nos proches et des proches de l'Histoire « ancienne, actuelle et même à venir », dont l'existence *pass*e par l'écrit, les écrits<sup>21</sup>. Elle porte sur la

provenance, l'origine, le passé, les événements passés pour lesquels la mémoire ne tient pas seulement lieu de « magasin », ou même de « dévidoir », mais d'en-jeu, de mise au jeu du passé par un ancien futur et pour un futur-futur et dont les textes, les récits témoignent.

Bien que j'évite d'entrer dans le site de l'analyse historique telle qu'elle a été proposée par Heidegger, et pour dépasser un peu cet emploi du simple sens littéral que j'impose à ces deux termes « provenance » et « advenir », je prends note de ces deux termes de l'auteur.

[...] l'histoire <comme provenance> ne signifie pas pour nous quelque chose comme « le passé » ; car cela, c'est précisément ce qui ne pro-vient plus. Mais la provenance est encore bien moins la simple actualité d'aujourd'hui, qui jamais non plus ne pro-vient, mais qui, venant et passant, « se passe » seulement. L'histoire <provenance> comme pro-venir, c'est, déterminé à partir de l'avenir, assumant ce qui fut, l'agir et pâtir de part en part à travers le présent.<sup>22</sup>

Le Dasein « est » son passé de la manière où son être, pour le dire rudimentairement, « advient » (...) chaque fois à partir de son avenir.<sup>23</sup>

Les préoccupations de Martin Heidegger vont, comme on peut le constater, au-delà de l'histoire-événements. Il considère plutôt la « pro-venance », c'est-à-dire le rapport de l'être de l'homme à l'histoire, celui encore de l'« apparition » et de l'« origine de l'histoire » et par lesquels l'être-là est affecté ou, selon son expression, par lesquels le présent est « aggravé »<sup>24</sup>.

De ce dessin, que je viens d'ébaucher à grands traits, de « La sémiotique des mémoires au cinéma » pour laquelle, il faut bien le dire, l'apport de la sémiotique et du cinéma ne relève pas encore de l'évidence, les termes « provenance » et « advenir » retiennent mon attention. Et ils le font dans la mesure où ils m'apparaissent être susceptibles de mettre en évidence les caractères transitif, référentiel, mémoriel (*provenantiel* et *advenantiel* autrement dit) de la pensée des textes, caractères qui invitent à une compréhension des motifs du temps et, par conséquent, de l'Histoire, dont tout texte, même fictionnel, se trouve, comme on le suppose, gorgé<sup>25</sup>.

De plus, si l'on aborde le questionnement en convoquant le terme et le thème de la matérialité de l'écriture, « [sa] Matière et [sa] Mémoire » pour rappeler le titre de l'ouvrage bien connu de Bergson, ces deux termes « provenance » et « advenir » sont susceptibles de contribuer à mettre en évidence le principe de l'écriture de l'écriture filmique, le moment phénoménologique de bascule entre matière non langagière (l'Histoire elle-même) et matérialité, matériau filmique (l'Histoire en récits en quelque sorte).

Donc, pour mettre en évidence le fait d'une écriture de l'écriture au cinéma, je propose cet exercice de l'imagination. L'écran est vide : pas de lieux (pas d'espaces figurés), pas de regards (pas de visions de ces regards), pas de voix (de personnages ou de narrateurs), pas de narration conséquemment, pas de fiction, pas de simulacre. Il n'y a rien. Mais, dans ce rien, on peut reconnaître tous les possibles de l'écriture filmique, sa capacité, mémorielle, de configurer de l'espace, des lieux de l'espace, ceux des villes, des... Tenu sous silence, c'est le site même, la matérialité du cinéma qui appelle une description, et une description qui concerne le champ de ses possibles, le champ de ses possibles descriptivités.

Cette idée d'une écriture de l'écriture, ou celle « du film du film » selon l'expression de Paul Valéry, aide à rappeler que :

i) le ressouvenir, comme le souvenir dans son émergence, constitue, de quelque façon qu'on le prenne, une sorte d'écriture du « penser », d'écriture de la pensée et une réécriture des événements passés. De fait, dans le ressouvenir ou le souvenir, le « réel » ne se situe pas devant la réalité quotidienne, il a un autre support, une autre matérialité du « penser », dans les impressions d'images, dans les images impressionnelles, lesquelles sont susceptibles d'être rappelées dans l'écriture filmique même<sup>26</sup>.

Cette idée d'une écriture de l'écriture contribue aussi à relancer l'habituelle question :

ii) comment se fait-il que nous puissions rappeler cette écriture de la pensée par une autre écriture qui, matériellement parlant, n'est plus en lien avec elle<sup>27</sup>?

Et, cela, alors que cette écriture de la pensée s'est doublement inscrite sur le mode du passé, par une relative description re-présentifiante, en images-souvenirs, en images-ressouvenirs, en impressions d'images, d'événements passés et par une relative re-description présentifiante, en écriture, de ces supposées mêmes images-souvenirs, images-ressouvenirs, impressions d'images.

Bref, cette idée d'une écriture de l'écriture aide à mieux situer la problématique d'une « Sémiotique des mémoires au cinéma » :

iii) elle porte cette problématique sur la phénoménologie de l'écriture, comme on peut parler d'une phénoménologie de la lecture filmique, sur le sens, bref, du « penser » impliqué par l'écriture, la matérialité, la phénoménographie filmique<sup>28</sup>.

#### LA MATÉRIALITÉ DE L'ÉCRITURE FILMIQUE

*La vraie philosophie est de rattrapper à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de « profondeur » qu'un traité de philosophie.*

Maurice Merleau-Ponty

Je ne souhaite pas reprendre les anciennes définitions qui ont eu cours sur les matières de l'expression au cinéma ni dire ce qui, des matières de l'expression, est spécifique ou plus ou moins spécifique au langage cinématographique en regard du code qui a été identifié<sup>29</sup>.

Je n'espère pas davantage invoquer la matérialité de l'image filmique ou celle de l'entrelacs des matériaux à l'usage du film, puisque, comme le soulignait Anne-Marie Christin à propos de la peinture, invoquer la matérialité de l'image ne suffit pas à l'expliquer. Je cherche cependant à m'expliquer la matérialité même de l'écriture filmique, dans la mesure où elle paraît faire un retour sur les mémoires, « La sémiotique des mémoires au cinéma ».

Pour ce faire, j'aimerais emprunter cette « entrée » que propose André Gardies dans son ouvrage *L'Espace au cinéma*.

*[...] il [l'écran] possède une matérialité physique que, spectateur en attente de projection, je peux évaluer; il accède,*

*sitôt l'obscurité faite et les premières images apparues, à une réalité autre, plus complexe et donc plus difficile à établir. Il est aussi la trace de « l'œil antérieur ». Lors du filmage, l'objectif de la caméra introduit dans l'espace continu qui s'ouvre devant lui une césure, et une opération de prélèvement s'instaure dont la conséquence est double. D'une part à la totalité du continuum se substitue un fragment nettement circonscrit qui prend valeur de métonymie; d'autre part, le fragment prélevé change de contexte: l'espace réel du tournage s'estompe au profit de l'espace multiple des images filmiques. Néanmoins, parce qu'il conserve enclos [sic] dans les limites de ses bords, la trace structurée d'un espace premier, le cadre à la fois rappelle la présence de « l'œil antérieur » (la caméra) et assigne à ce dernier une localisation; de l'objet vu je peux déduire, grâce aux coordonnées spatiales, la place du sujet regardant. Mais précisément, parce qu'il s'agit d'une place en creux, d'un lieu vide et pourtant marqué, il permettra le jeu des identifications primaires. Comme on le verra, l'œil antérieur attend d'être investi par l'œil spectatorial.*<sup>30</sup>

L'espace en creux auquel songeait André Gardies paraît, il est vrai, à la fois vide et marqué, c'est-à-dire, selon l'expression populaire, objet d'une sorte de « clignotement » qui est le fait d'une perception perçue et donc ponctuée (c'est une perception de perception) ou d'une perception non perçue parce que non ponctuée (c'est une perception de quelque chose d'autre).

Considérée comme un lieu de perception « [...] fluide ou liquide qui ne cesse de passer à travers le cadre » – c'est le *reume* deleuzien –, cette place en creux peut aussi bien être tenue pour « marquée » lorsqu'elle est dite « vide », c'est-à-dire non « prédiquée » par un plan fixe qui durerait ou par un mouvement de caméra qui serait même plus ou moins accentué<sup>31</sup>. À l'inverse, marquée par les moyens de prédication déjà nommés et par une perception de l'action<sup>32</sup>, la même place en creux pourrait aussi bien être tenue pour vide. Autrement dit, l'orientation de l'attention du spectateur vers l'action est susceptible d'avoir pour effet d'occulter la marque ou, mieux, le *marquage* de la place en creux et conséquemment de maintenir cette place ou la perception qui en découle à l'état « fluide ou liquide ».



Mais ce qui, précisément, suscite l'intérêt dans le premier énoncé retenu à la consécration de ceux qui ont été faits dans cet ouvrage de Gardies, c'est le moment d'«arrêté» de ce qu'il a appelé le «continuum» et qui, sous sa forme «vide», est «marqué»; c'est le moment d'émergence de l'écriture filmique qui retient ses conditions de possibilités mêmes, le moment, par conséquent, de l'écriture d'une écriture à apparaître. Car, à ce moment-là, se produit, pour le cinéma, comme le dit autrement Merleau-Ponty, une sorte d'accointance, aussi étroite que celle qui existe entre la mer et la plage, entre<sup>33</sup> «perçu et percevant». À ce moment-ci, au moment où, je le souligne, le film ne fait qu'emprunter à la *phénoménologie du monde*<sup>34</sup>, le film commence à participer d'une *tekhne*<sup>35</sup>, d'une *phénoménographie*, d'une écriture.

*Il y a*, soulignait Bernard Stiegler qui s'est penché sur cette question de la *phénoménographie* du cinéma en utilisant le terme, *dans la photo une mélancolie objective. Où se nouent temps et technique – mais il en fut ainsi de tout temps à travers l'histoire des regards tels qu'ils ne se constituent que dans leurs surfaces instrumentales et technologiques de réfraction, temporelle et spatiale: différence qui est d'un seul mouvement espacement et temporalisation.*<sup>36</sup>

Or, cette *tekhne*, si elle n'est pas assortie au seul matériel photo-cinématographique, est, au demeurant, le résidu d'un matériau de réfraction, essentiellement «mémorable» – comme Deleuze parlait d'un «énonçable». Exprimer les choses ainsi, c'est chercher à mettre en évidence le glissement particulier qu'effectue le cinéma d'une *phénoménologie* du monde (dont en quelque sorte il se «tire» en se «retirant» dans l'écriture et dont, par ailleurs, il fait partie, puisque, aussi bien, les écritures filmiques meublent le monde et font résonner une autre *phénoménologie*, celle de la lecture), à une *phénoménographie* (à laquelle il procède sous le signe, et par des signes, de la réfraction temporelle et spatiale) et, par rapport à cette dernière, à une *phénoménalité*, disons, *sémiotique* (cela en vertu de la *descriptivité*, de

l'activité mémorielle et imaginaire, temporelle et séquentielle auxquelles le film lui-même se prête).

Ce qui vient d'être dit aide à comprendre le relatif entrelacement des disciplines. En effet, parce qu'on ne saurait taxer le cinéma d'«art phénoménologique» et laisser, sous ce prétexte, hors du circuit de l'analyse ce qui participe de ses enjeux systémiques et langagiers, et parce qu'on est tout de même enclin à croire qu'il n'y a pas de perception et, donc, d'images sans la pensivité et sans la descriptivité des choses que cette pensivité et ces images écraniques contiennent, on est obligé, je crois, de réfléchir à la *phénoménographie* du cinéma où se côtoient assurément une pensée sémiotique et, en quelque sorte, une pensée d'inspiration phénoménologique qui, attachée à la réflexion plus qu'à la définition, porte sur l'émergence du matériau, de la matérialité et de la mémoire au cinéma.

En effet, l'appel à la *phénoménologie filmique* ou, pour rappeler ce qui a été plus ou moins tenu pour une équivalence explicative, l'*emprunt iconique*, résidu de la technique photo-cinématographique, fait au «réel» ou aux «choses du réel» ne suffirait pas à rendre compte de la *phénoménographie* filmique. Une autre reconnaissance est requise, celle d'une pensée du «réel», d'une pensivité qui, à l'écran, a perçu les «choses du réel». Somme toute, l'iconicité au cinéma et sa *phénoménologie* ont plutôt trait à la perception d'origine qu'au référent d'origine. Au regard de la *phénoménologie* écranique importe peu la prise en compte de la *vision* (du perçu) à l'écran si l'étude de cette «vision» n'inclut pas des considérations qui, sous forme d'interrogation, ont trait à l'ancienne *visée* phénoménologique (dont rend compte, par descriptivité-pensivité, l'«actuel» percevant écranique).

Comme «le monde est toujours monde de l'esprit»<sup>37</sup>, le monde cinématographique est toujours monde de l'esprit et de l'esprit qui *visé*. Autrement dit, le sens au cinéma n'est pas uniquement le résultat d'une réaction à une transformation de l'énonçable entre monde phénoménologique et monde cinématographique, il est fonction d'un mémorable. Ou, plutôt, la condition de cette sorte de bascule

entre monde phénoménologique et monde cinématographique est le fait d'une réaction à une autre transformation plus profonde, mais non moins «réelle», qui se produit entre mémoire du monde phénoménologique et mémoire du monde phénoménographique du cinéma. Ce dernier comprend ce que proprement il est: une mémoire-écriture, une mémoire-récit, une mémoire-personnage, etc.

Également constitué d'une *matière non langagière*, ce mémorable dont il a été question, c'est ce qui risque à chaque instant de se laisser surprendre dans l'intervalle de deux images (ce peut être le «nappé» du passé qui, de la sorte, est suspecté) puis, dans les images elles-mêmes, dans l'effectuation remémorante et présentifiante d'images-souvenirs, de souvenirs d'images, de souvenirs en images (ce peuvent être des pointes temporelles, *impressionnelles*, par ces images mises en relief). Le passage du mémorable à la mémoire, celui, donc, d'une pensée mémorable à une pensée mémorielle participe d'une transformation et, donc, d'une *phénoménographie*, d'une *graphie* de la temporalité, dans laquelle la mémoire paraît être en frai ou, mieux, pour laquelle, en quelque sorte, *matériellement parlant* elle travaille. «Dès lors, il faut dire qu'il n'y a pas de "raison" ou d'"idée" sans *organon*: l'*eidōs*, l'*idea* et le *logos* sont toujours déjà techno-logiques»<sup>38</sup>.

#### L'ENTRELACS: DE LA MATÉRIALITÉ ET DE LA MÉMOIRE

*C'est [ici comme ailleurs] l'image qui se meut elle-même en elle-même.* Gilles Deleuze

J'aimerais faire jouer plus vivement les termes de «provenance» et d'«advenir» pour lesquels j'annonçais une sorte de visite conceptuelle; cette dernière m'apparaît tenir d'une réflexion qui porte sur une *pensée en écran* et une *pensée en écriture*. Je dis «pensée en écran» et «pensée en écriture» et j'exprime par là ma préférence relativement au terme «pensée de l'écran» que j'ai emprunté à Christin et placé en début du présent texte.

[...] lorsque l'on envisage l'image dans sa totalité en y

*distinguant deux composantes – des figures et un support –, et lorsque, loin de considérer les premières comme seules décisives, on s'attache d'abord au second. Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la surface: elle est le produit direct de la pensée de l'écran. Cette pensée est aussi essentielle à l'aventure humaine que l'ont été celles de la parole et de l'outil.*<sup>39</sup>

Dire cela, dire que l'écriture est née de l'image et que l'image est née de la surface, supposer que la surface est née du support<sup>40</sup>, c'est admettre que l'écriture est, comme le dit Anne-Marie Christin, le produit de la *pensée de l'écran*.

Autrement dit, la *pensée de l'écran* est l'expression consacrée pour décrire la provenance de l'écriture. Elle est aussi l'expression retenue pour conserver ce qui, de la *pensée de l'écran* ou, parce que cette expression rend mieux compte de mon propos, de la *pensée en écran*, est susceptible d'*advenir* ou ce qui toujours *advient*: la *pensée en écriture*. On constate donc que toute perception inscrite sur un support est, même sous sa forme vide, marquée par le projet d'une écriture. Plus encore, toute *pensée en écran* conserve en elle, ou conserve en la rappelant, la mémoire des supports, pictogrammes, idéogrammes ou hiéroglyphes en vertu desquels le cinéma trouve son «efficace». S'exprimer ainsi, c'est laisser supposer que le cinéma a participé de la découverte d'un support de l'image (photo-cinématographique incidemment), puis de l'invention de la surface (des plans comme de leur configuration) et de l'intervalle (du montage). La reconnaissance de cette matérialité suffit à rendre compte de la phénoménologie de l'écriture. Et elle concerne, cette phénoménologie de l'écriture, l'intervention du «penser» sur un support de l'écrit. Or, et qui plus est, dans l'effectuation du récit se réfléchissent une pensivité à l'œuvre et une descriptivité des choses du monde, des «images d'images de monde».

C'est cette pensivité et cette descriptivité des choses du monde qui, malgré l'absence de signataire

et de référent, restent, demeurent en l'écran, comme en l'écriture.

*Si le vide est nécessaire entre les figures peintes pour que se constitue une storia, [...] c'est parce qu'il est d'abord une marque d'intelligibilité, l'indice d'une coprésence qui renvoie le spectateur non à la réalité des contacts entre les êtres figurés sur la toile mais à sa propre mémoire. Mémoire humaine, où mythes et vérités s'interpénètrent de façon inextricable et dont l'image proposera un témoignage aussi absolu qu'éphémère parce que saisi à tel instant d'une culture donnée, à tel moment particulier de l'œuvre de tel peintre.*<sup>41</sup>

Si cette auteure, Anne-Marie Christin, reconnaissait l'existence d'une *Image écrite* – c'est le titre de son ouvrage – et, grâce à cette dernière, l'existence d'une *pensée de l'écran* qui elle-même se nourrit d'une *pensée de l'intervalle*, comme d'une pensée mémorielle, elle reconnaissait, dans un même souffle, l'existence d'une *pensée de l'écriture*, d'une *pensée en écriture*. La mémoire, pour rappeler ce qui a été dit par Janet, est conduite du récit, elle participe de l'inscription du récit, comme du récit en son inscription : elle est, pour ainsi dire, présente dans cette matérialité même.

Sans considérer la *pensée en écriture* sous l'angle de la provenance ou de la *pensée en écran*, Gilles Deleuze suppose que l'image filmique est essentiellement temps, puis mouvement. En effet, pour lui, non seulement le support filmique met-il, pour simplifier sa réflexion, temporellement en évidence les figures qui y sont contenues, mais il est susceptible de le faire à partir d'un support mouvant, d'un support-mouvement.

*L'image-mouvement (le plan) a donc deux faces, d'après le tout qu'elle exprime, d'après les objets entre lesquels elle passe. Le tout ne cesse de se diviser d'après les objets, et de réunir les objets en un tout : « tout » change de l'un à l'autre. D'autre part, l'image-mouvement comporte des intervalles : si on la rapporte à un intervalle, apparaissent des espèces distinctes d'images, avec des signes par lesquels elles se composent, chacune en elle-même et les unes avec les autres (ainsi l'image-perception à une extrémité de l'intervalle, l'image-action à l'autre extrémité, l'image-affection dans l'intervalle même) [...] Ces composés de l'image-mouvement, du double point de vue*

*de la spécification et de la différenciation, constituent une matière signalétique qui comporte des traits de modulation [c'est le moule qui change] de toute sorte, sensoriels (visuels et sonores) [...].*<sup>42</sup>

Bien que je prenne quelque liberté relativement à la taxinomie proposée par Deleuze, je peux supposer qu'à partir de l'image-mouvement se reconnaissent des images-perception (des images d'images de monde manifestées de la sorte ou données, par ponctuation, à percevoir comme telles), des images-affection<sup>43</sup> (par rapport à la pensée bergsonienne, la perception en avancée force le repli sur soi, sur l'image de soi, sur, autrement dit, les limites de l'image produite par l'œil antérieur) et des images-action (ou, à cause de la distinction qui a été faite, des images en action). On sait assez, en effet, que toute image-perception et toute perception cinématographique est caractéristique d'une ancienne *action* de la perception devant laquelle l'image manifeste non seulement l'*avoir-été-là* de la chose, mais ce qui, à son propos, comme à propos de l'action de percevoir, *a-été-fait*<sup>44</sup>. Bref, l'image en action, l'image-action c'est, selon Deleuze, « ce qui exécute le mouvement ».

Ainsi, dans la mouvance, dans la temporalisation et dans le mouvement changeant du film, dans la mouvance, donc, des supports de la vision et de l'audition qui travaillent à la surface, au tissu mémoriel du film, référentiel si l'on veut, se reconnaît ce qui *a-été-fait* sous la forme présentifiante d'un *avoir-été-là*. Le motif théorique est de Roland Barthes et a trait à l'*avoir-été-là* de l'empreinte photonique du film et à la technique photo-cinématographique à laquelle référait Stiegler dans son article « Mémoires gauches ». J'introduis, comme ce dernier l'a fait ailleurs, la question du support de l'audition pour souligner le fait que les images sonores sont aussi des perceptions de perception, d'action, d'affection, c'est-à-dire des façons de la descriptivité, de la pensivité à l'écran, de la *pensée en écran*.

Comme la *pensée en écran* joue manifestement de l'entrelacs des formes visuelles et sonores de l'écriture qu'elle convoque (c'est sa matérialité), la *pensée en*

*écriture*, dont elle *provient* et par laquelle elle *advient*, participe de l'entrelacs des formes imaginaires de l'écrit qu'elle revêt (c'est sa mémoire) et à partir desquelles elle manifeste son *rattachement* ou son *détachement* par rapport au «réel» – (c'est sa vie imaginaire en quelque sorte).

L'apparence de *remploi*<sup>45</sup>, le *remploi* tout apparent du monde phénoménologique par un monde phénoménographique a, comme on le sait, trait autant à la perception des choses du monde qu'à l'imagination même ressouvenante. Si, en effet, la perception est attachée aux choses du monde; si l'imagination est, par force, relativement détachée des choses du monde et de sa perception; si la mémoire est rattachée aux choses du monde et à l'imagination en tant qu'elle fait partie des choses du monde, on peut dire que le cinéma s'alimente à la perception des choses du monde pour, en imagination, s'en détacher. C'est effectivement sa matérialité qui le veut ainsi et il faut mentionner de nouveau qu'elle accueille aussi bien perceptions visuelles et perceptions sonores; bref il s'agit, à son propos, d'un attachement initial qui est le fait de l'invention du support «photo-audio-cinématographique», si l'on veut, plus que de la surface qui, elle, accueille plus visiblement encore le travail sémiotique. Au cinéma, des façons de l'imagination et de la mémoire sont incluses dans la perception, dans l'*Image phénoménologique*, comme on peut parler de *Voix phénoménologique*.

À propos de l'idée qui veut que «l'image [...] se meut elle-même en elle-même», que j'ai placée en exergue et que j'essaie d'éclairer, je pourrais dire que l'«œil antérieur» gardiesien, qui désigne sa propre place, en inscrivant paradoxalement sa disparition, est en lui-même mémoriel. C'est une ancienne place qu'il désigne ou, plutôt, c'est une ancienne image de corps que cet «œil antérieur» dessine et que les images retiennent. «C'est un espace pré-hodologique, comme une *fluctuatio animi* qui ne renvoie pas à une indécision de l'esprit, mais à une indécidabilité du corps [entre le vide et la marque] »<sup>46</sup>. À l'inverse, comme le support du cinéma en est un de la vision, comme il jouit de cette possibilité d'*inscription* des

choses du monde par des perceptions, on peut dire que c'est la représentation du monde qui retourne à sa place et en son temps l'«œil antérieur». De façon tout à fait similaire et en vertu d'une *phénoménographie* de l'Histoire et de la mémoire, on peut dire que c'est le monde qui retourne, à sa place et en son temps, le film lorsqu'il est *vu* (on a assez dit à son propos qu'il dépend *spécifiquement* d'un support de la vision pour accepter cette idée) et *lu* de la sorte (c'est-à-dire en tant qu'*images-écrites*).

«L'image elle-même se meut en elle-même» veut dire que l'écran, la matérialité de l'écran, en se donnant à apparaître, en faisant corps et image de corps même absent, implique, dans cette corporéité même, un travail de l'image. Cette image se meut et présente, dans cette mouvance, d'autres images<sup>47</sup>. Toutes ces images, la première (l'image-corps) et les secondes (les images et les intervalles d'images) inscrivent la mémoire, mais une mémoire comme un tout, appel au monde, appel du monde qui trouve virtuellement, par différenciation, un lieu de descriptivité, de pensivité. On peut donc dire que le cinéma ne se meut pas uniquement dans des images d'images (énonçables), mais qu'il se meut aussi dans des mémoires de mémoires (mémorables).

Pour laisser affleurer une inspiration muséale, je pourrais dire que chaque «pièce» du monde, comme chaque film, expose sa *provenance*, c'est-à-dire son origine temporelle et que, l'exposant de la sorte sur les murs changeants du monde, elle forme le dessin, l'*advenir* de son sens, c'est-à-dire sa destination et sa signification. Cette signification, en forme d'écriture, se rapporte, quoi qu'on en pense, à l'Histoire, voire porte sur l'Histoire, sur une mémoire de l'Histoire.

Au terme d'une analyse précisément attachée à l'*écriture de l'écriture* filmique ou, en quelque sorte, à la matérialité de l'écriture filmique, on ne saurait tenir pour unique l'intervention de la pensée mémorielle dans les intervalles d'images. Car la mémoire, c'est ce qui est au cœur même de la *pensée en écran*, de la *pensée en écriture*: c'est elle qui travaille à sa propre apparition, à son propre simulacre et, pour ainsi dire, à sa propre disparition.

[...] *la modulation* [le moule ou les supports changeants du cinéma] est l'opération du Réel, en tant qu'elle constitue et ne cesse de reconstituer [représentatif ou présentatif par visée] l'identité [la mémoire] de l'image et de l'objet.<sup>48</sup>

De la supposée empreinte du «réel» à l'écran, des jeux de référentialisation qui autrement, imaginativement et mémoriellement, le rappellent, on est passé à un questionnement qui a trait à un autre «réel», c'est-à-dire au Réel où compte, non pas ce qu'on croit être inscrit (le «réel», les choses du «réel»), mais ce que la pensée inscrit (le Réel), c'est-à-dire son inscription même, sa mémoire, son imaginaire.

#### NOTES

1. Elle fatigue cette idée qui veut que nos proches actuels, comme nos «proches de l'Histoire», soient l'«objet» de l'oubli, et d'un oubli tel qu'il glisse lui-même dans l'immémorial du monde. Ces proches de l'Histoire sont ceux qui, même inconnus, ont participé à l'Histoire et à une histoire.
2. Je cite, presque en son état, un court passage de la page 58 de l'ouvrage de P. Ricœur intitulé *Temps et Récit*, 3. *Le temps raconté* (Paris, Éd. du Seuil, 1985, coll. «Points»).
3. «Le ressouvenir n'est pas seulement un "comme si" présent [un "comme si" présent des choses qui ont été enfermées dans le temps]: il vise le présent, et ainsi le pose [quoique différemment] comme ayant été». (Op. cit., p. 68).
4. P. Ricœur, «La Fonction narrative», *La Narrativité*, Paris, Éd. du C.N.R.S., p. 66-67.
5. G. Deleuze, *Cinéma 2 - L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 71.
6. L'emploi du pluriel n'est pas innocent, car il induit, quoique naïvement, la multiplicité temporelle: le temps de la conscience, c'est-à-dire les temps imaginés et imaginaires, ceux encore de la mémoire et de l'oubli, de même que les temps de l'Histoire et les temps

immémoriaux qui manquent à ces derniers.

7. G. Deleuze, op. cit., p. 44-45.
8. Ibid., p. 44.
9. Voir, à propos de l'hypothèse scripturale et des tracés mémoriels qu'elle induit, les nombreux et exemplaires travaux de M.-C. Ropars.
10. C'est l'«efficacité» dans le sens du tout possible selon Gilles Deleuze. «[...] ce qui, disait-il, constitue le sublime, c'est que l'imagination subit un choc qui la pousse à sa limite, et force la pensée à penser le tout comme totalité intellectuelle qui dépasse l'imagination». (Op. cit., p. 205). Hormis cette sorte de figure de style où l'imagination dépasserait l'inimaginable, la pensée de l'impensable, on reconnaît l'invitation à une pensée de l'écriture, qui s'arracherait de l'habituel ronron de l'écriture de la fiction.
11. Cette voix «phénoménologique», c'est celle, prédicative, qui est expression d'une certaine intentionnalité, et c'est celle, antéprédicative, qui, en l'occurrence, parle de soi en parlant la langue du silence; un certain «se-dire» y laisse sa trace. (Cf. J. Derrida, *La Voix et le Phénomène*, Paris, P.U.F., 1976).
12. Le «réel» sert, de l'avis de H. Corbin, de prédicat au règne ou aux mondes «imaginaires» qui, même en l'état de récits imaginaires – et c'est ce que le terme imaginal tend à exprimer – sont «réels». «[...] apparaissait, disait-il, métaphysiquement nécessaire l'existence de ce monde intermédiaire, *mundus imaginalis*, auquel est ordonnée en propre la fonction cognitive [noétique] de l'Imagination, monde dont le niveau ontologique est au-dessus du monde des sens et au-dessous du monde intelligible pur; il est plus immatériel que le premier, moins immatériel que le second». («*Mundus imaginalis* ou l'imaginaire et l'imaginal», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 6, 1964, p. 10).
13. Lire le passage d'un texte, c'est, comme on le sait, relire et c'est relier entre eux les passages précédents en leurs différences, en la mémoire de leurs différences même temporelles, même spatio-temporelles. C'est aussi relier le texte au monde: lire l'intervention mémorielle, référentielle du récit, son «ouverture» sur le monde et son «repli» hors du monde.
14. Je dis «en effectuation» pour, dans la suite des réflexions de Ricœur, laisser affleurer cette idée de manifestation dans le récit de la poésis, du faire-récit et, également, pour indiquer l'impossible «réeffectuation» des temps passés par le récit. Les événements historiques sont, en effet, plus *refigurés* par le récit qu'ils ne sont *réeffectués*, inscrits dans un plein rapport d'identité.
15. H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, P.U.F., 1990 [1939], p. 3 (c'est moi qui souligne).
16. Ibid., p. 167.
17. Cette «quasiité» du temps a été au cœur des interrogations longuement menées par Ricœur dans son œuvre en trois tomes intitulée *Temps et Récit*.
18. M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Éd. Gallimard, 1976, p. 26.
19. R. Bernet, «L'Encadrement du souvenir chez Husserl, Proust et Barthes», «Edmund Husserl», *Études phénoménologiques*, n°s 13-14, 1991, p. 64-65.
20. M.-J. Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel (Suisse), Éd. de la Baconnière, 1971, p. 97.
21. Le présent, les événements de l'histoire mondiale actuelle, passe pour la communauté internationale par l'écrit, les écrits, voire il «se passe», en quelque sorte, dans ces écrits: ce qu'on appelle justement les *actualités*.
22. M. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Éd. Gallimard, 1967 [1952], p. 55.
23. Id., *Être et Temps*, Paris, Éd. Gallimard, 1986, p. 45.

24. *Id.*, *op. cit.*, 1967, p. 218.

25. Une note de plus, à propos des termes «provenance» et «advenir». Comme, en principe, on ne tient pas le temps pour une fin, on ne saurait le penser autrement que comme un mouvement non seulement d'aller puis de retour, mais aussi comme ce qui, dans cet aller et ce retour, reste, tache, fait marque, marque... reste en mémoire.

26. «Le souvenir actualisé en image diffère [...] profondément de ce souvenir pur. L'image est un état présent, et ne peut participer du passé que par le souvenir dont elle est sortie». (H. Bergson cité par C. Formenti, «Gnose évolutionniste», «La Mémoire et l'Oubli», *Communications*, n° 49, 1989, p. 14).

27. C'est ce «plus rien à voir» de la matérialité de l'écriture par rapport à la pensée, dont témoigne A.-M. Christin dans son ouvrage intitulé *L'Image écrite ou la déraison graphique* (Paris, Flammarion, 1995), qui a servi de prétexte à l'inclusion, dans le discours, d'un sujet *atopos*.

28. Le terme est employé par B. Stiegler dans son article «Mémoires gauches» («Derrida», *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2, 1990).

29. G. Deleuze, en se référant aux travaux de C. Metz, déplorait le fait que l'on ait trop vite associé l'image à l'énoncé ou, pour le définir, le «bout à bout temporel» des séquences du film; qu'on ait donné à l'image «[...] une fausse apparence, [qu']on lui a retiré son caractère apparent le plus authentique, le mouvement». (*Op. cit.*, p. 41). L'analyse de Metz est, dans son principe, fort différente de celle qui est proposée par Deleuze. Car l'une, l'image en mouvement, rend compte d'une prédication (c'est une image que l'on qualifie de mouvante), tandis que l'autre, l'image-mouvement, témoigne de sa condition (c'est une image qui est, et qui est *mouvement*). Curieusement, on a plus souvent entendu que Metz a reconnu à l'image en mouvement un caractère spécifique, tout en sous-entendant qu'il lui opposait ce qui est de l'ordre du non spécifique, la voix, le bruit, la musique et l'écrit. L'image en mouvement, disait Metz, retient, c'est sa spécificité, les autres matières de l'expression («Au-delà de l'analogie, l'image» «L'Analyse des images», *Communications*, n° 15, 1970, p. 6 et 7 de la présentation).

30. A. Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Éd. Klincksieck, 1993, p. 22 pour le premier § et p. 25 pour le second (c'est moi qui souligne).

31. «Si l'image-mouvement est déjà perception, l'image-perception sera perception de perception [...] suivant qu'elle s'identifie au mouvement ou à son intervalle [...]». (G. Deleuze, *op. cit.*, p. 47). M'inspirant de la taxinomie de Deleuze, j'essaie notamment de mettre en évidence la frontière entre le site de l'image, vide et marquée, et le site de l'action qui tend parfois à masquer le vide ou la marque inscrite dans l'écrin de l'image. Cette frontière ou, mieux, cette interface est, quoi qu'on fasse, perpétuellement présente, fait présence.

32. Une perception est toujours une action. C'est pourquoi, et au risque de voir surgir le halo de sens que G. Deleuze confère au concept d'image-action, je n'ai pas lié par un trait ces deux termes: perception et action. Une image-action c'est «[...] ce qui exécute le mouvement [...]» (G. Deleuze, *op. cit.*, p. 47). Et encore, mais pour H. Bergson cette fois: «J'appelle matière l'ensemble des images, et perception de la matière ces

mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps» (*op. cit.*, p. 17) et auquel, de façon analogique, se substitue le regard de l'œil antérieur gardiesien.

33. Ce «entre» marque leur fait d'entrelacement. M. Merleau-Ponty disait: «[...] c'est que le regard est lui-même incorporation du voyant au visible, recherche de lui-même, qui EN EST, dans le visible, – c'est que le visible du monde n'est pas enveloppe du QUALE [pellicule d'être sans épaisseur], mais ce qui est entre les quales, tissu conjonctif des horizons extérieurs et intérieurs [...]». (*Le Visible et l'Invisible*, Paris, Éd. Gallimard, 1964, p. 173 – sa note infrapaginale).

34. J'ai été tentée, pour un instant, d'employer l'expression, «phénoménologie du réel» mais, parce que pour plusieurs cette expression n'inclut pas le règne et les mondes «imaginaires», je préfère l'usage de la présente appellation.

35. «La *tekhne*, disait B. Stiegler, donne le temps». (*Op. cit.*, p. 367).

36. *Loc. cit.*

37. M. Heidegger, *op. cit.*, 1967, p. 56.

38. B. Stiegler, *op. cit.*, p. 394.

39. A.-M. Christin, *op. cit.*, p. 6.

40. Carapaces de tortues en Chine, foies d'animaux en Mésopotamie (pour les pictogrammes) sont des exemples de l'invention des supports (voir A.-M. Christin, déjà cité).

41. A.-M. Christin, *op. cit.*, p. 18-19.

42. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 43. C'est moi aussi qui souligne.

43. Éminemment réflexive, «[...] l'image-affection [c'est] ce qui occupe l'intervalle [...]». (G. Deleuze, *op. cit.*, p. 47). De fait, le recours et le retour du film à l'intervalle sont au cinéma comme ailleurs, semble-t-il, d'ordre réflexif. «[...] plus la distance décroît entre ces corps [pensons ces autres images] et le nôtre [pensons au corps que, par sa présence-absence, dessine le regard de l'«œil antérieur» au cinéma], plus l'action possible tend à se transformer en action réelle, l'action devenant d'autant plus urgente que la distance est moins considérable. Et quand cette distance devient nulle, c'est-à-dire quand le corps à percevoir est notre propre corps, c'est une action réelle, et non plus virtuelle, que la perception dessine. Telle est précisément la nature de la douleur [...]». (H. Bergson, *op. cit.*, p. 263).

44. Ce qui faisait dire à H. Bergson: «Vous définissez arbitrairement ce qui est, alors que le présent est simplement ce qui se fait [...] Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir». (*Op. cit.*, p. 166-167).

45. Ce n'est pas un r-emploi, c'est une «réeffectuation», un acte, une *poiësis*, un faire-récit.

46. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 264.

47. La pensée de Bergson émerge ici «visiblement». «Image lui-même, ce corps ne peut emmagasiner les images, puisqu'il fait partie des images [... les images] ne sont pas en lui; c'est lui qui est en elles». (*Op. cit.*, p. 168).

48. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 42.

# ARTEFACT ET LE CINÉMA: ARTEFACT ET SIMULACRE SIMULACRE

MARC RICHIR

Un art n'est un art que s'il est limité intrinsèquement dans son moyen d'expression et il n'est accessible à l'analyse phénoménologique que dans la mesure où, par cette limitation, tant le créateur que le récepteur doivent recourir à «l'imagination» pour constituer l'œuvre dans son entièreté. Il n'y a pas de musique – sauf peut-être la contemporaine, nous y reviendrons – sans appel, en creux, au chant, à la parole, mais aussi aux rythmes du corps vivant. Pas de poésie sans inscriptions implicites dans des musiques, des rythmes, qui semblent la rapporter aux origines de la parole, et sans combat permanent contre la platitude menaçante de la prose. Pas de prose sans au moins l'imminence de la poésie en elle, et sans l'évocation, qui n'est jamais complète, jamais entièrement déterminée, des indéterminations de ce que Merleau-Ponty nommait si bien la «prose du monde». Pas de théâtre sans l'artificialité, manifeste, de ses décors, et sans que son intrigue ne s'inscrive, pour se mener, dans le contexte plus large des intrigues symboliques de l'Histoire et de la société, mais aussi des intrigues symboliques enchevêtrées où se débattent, plus ou moins heureusement, les personnages – ce que l'on dénomme assez mal par leur «psychologie» ou leur «caractère». Pas de peinture et, plus généralement, d'art plastique, sans que ce qui y est présenté ne soit une allusion, non pas aux choses du monde (ce serait simple représentation académique), mais au monde lui-même dans les chatoiements multiples de sa phénoménalité (formes, couleurs, lieux, espaces). Chaque fois, si on les détermine de manière positive, dans leur aspect signalétique, les œuvres d'art manquent de quelque chose, s'établissent sur plusieurs horizons implicites. Mais ce qui, de la sorte, paraît comme leur défaut, paraît du même coup comme leur chance: ce défaut fait travailler l'imagination, qui est pouvoir de mettre en forme (*Ein-bildung*), et non pas «faculté de mise en images» – le terme français est fort mal adapté à la *Sache selbst* phénoménologique parce que rien n'est plus éloigné du travail de l'imagination que ce que l'on entend aujourd'hui par «image». Même dans le rêve, avons-nous tenté de montrer ailleurs à la suite de Merleau-Ponty<sup>1</sup>, il n'est pas question d'«images» mais de «sensibles», articulés et exposés dans une *Darstellung* (et non une *Vorstellung*), autrement, certes, que dans la veille. C'est ce travail de l'imagination, déjà mis en évidence par Kant dans la troisième *Critique*, et ce

travail seul, qui est susceptible d'être analysé par la phénoménologie – du moins par la phénoménologie comprise, non pas comme condensée exclusivement dans le « corpus doctrinal » husserlien, mais comme discipline cherchant à comprendre et à expliciter la chose même dont on parle dans l'*epochè* des discours et des conventions qui en parlent. Car c'est dans ce travail de l'imagination, et en lui seul, que l'œuvre se met à « vivre », échappe à sa nature apparemment signalétique, accède, dans le « bougé », à son statut de phénomène, bref *se phénoménalise*. Et ce « vivre » de la « vie » propre à l'œuvre n'est rien d'autre que ce qui remue les profondeurs, les met en mouvement, le plus souvent à notre insu, d'une manière tellement subtile et complexe qu'elle est, en dernier ressort, inanalysable. Tout critique (digne de ce nom) sait qu'il y a pour les œuvres (dignes de ce nom) un « ombilic » par où elles échappent à l'analyse et à l'interprétation, une sorte de « magie » de l'œuvre qui est due, sans doute, Kant l'a montré à sa façon, à ce que l'esprit humain y assiste (dans la « réflexion esthétique »), en quelque sorte, à sa propre naissance, à sa propre formation, à sa propre *Bildung*.

Or celle-ci requiert bien plus que les simples puissances du voir, et l'image, au sens des « arts visuels » d'aujourd'hui, n'est si pauvre, phénoménologiquement, que parce que, en première approximation, mobilisant cette seule puissance, elle atrophie les autres, annihile le travail de l'*Einbildungskraft*. Autrement dit, toujours en ce sens, l'image est une *abstraction*, et, isolée pour elle-même, un *artefact*. On pourrait conclure, par là, que ce sont tous les « arts visuels » qui se trouvent exclus du champ de la phénoménologie et de l'analyse phénoménologique. Mais ce serait conclure hâtivement, car il y a le cas, étrange, de la photographie. Celle-ci produit en effet, par la médiation d'un appareil, une image, un instantané, qui est manifestement un *artefact*. Mais il lui manque, précisément, quelque chose, qui est le temps et le mouvement. Or, comme dans les cas mentionnés, ce manque est sa chance, car c'est lui, encore une fois, qui ouvre au travail de l'imagination : cet éclat du monde,

figé par l'image, saturé de sa visibilité, est pour ainsi dire *trop* instantané, il donne cette saturation comme un arrêt, artificiel, du mouvement de l'imagination, pour ainsi dire surprise en son travail, et par là, pour ainsi dire suspendue en son mouvement, qu'elle ne peut qu'aspirer à poursuivre. Comme si l'imagination, engorgée subitement du visible, était vouée, dans l'art de la photographie, à se reprendre, avec tous ses autres pouvoirs inhibés, dans son assourdissant silence, pour « dé-saturer » la scène, pour saisir son mouvement en plein vol, pour se « désengorger » dans une sorte de rêverie éveillée<sup>2</sup>. Travail très différent donc de celui qui est à l'œuvre dans la peinture, car si le tableau est une *Darstellung*, une « présentation » ou une « exhibition » de monde, il n'est pas une image, un *artefact* instantané du monde, produit qu'il est par le travail subtil et complexe de l'imagination et du corps vivant de l'artiste, travail qui, à son tour, comporte ses contingences et ses agencements. S'il y a une sorte très spéciale d'*Einfühlung* du peintre par le spectateur, et ce, par la médiation de ce qui est « vivant » comme une sorte de quasi-corps vivant de l'œuvre, il n'y en a pas du photographe dans sa photo : c'est ce qu'on pourrait nommer un peu improprement la dimension « objective » de l'image, où toute l'originalité de l'artiste, ce qu'on peut saisir par *Einfühlung*, est condensée dans l'originalité *instantanée de son coup d'œil* – comme si le corps vivant du photographe se réduisait à un œil, mais œil, certes, où il est tout entier, ayant en quelque sorte substitué sa boîte noire à son corps.

Qu'en est-il pour le cinéma ? Quant aux principes, et au risque de choquer, sa situation paraît redoutablement simple. Dans la mesure où il a conquis progressivement ce qui manquait à la photographie, d'abord le mouvement, ensuite la parole, le chant et la musique, mais dans la mesure corrélatrice où c'est l'image en mouvement, comme *artefact* redoublant la réalité, qui a capté l'essentiel des ressources de l'imagination (tout y tient à la « mise en scène », c'est-à-dire à la mise en succession des séquences, la parole ne peut y être *trop* abondante sous peine de tomber dans le « théâtre filmé », la musique, généralement de qualité médiocre, n'y a qu'un rôle



d'accompagnement)<sup>3</sup>, dans cette double mesure, le cinéma apparaît comme inhibant *au maximum*, d'une manière qui est sans précédent historique, le travail de l'imagination. Donc comme l'*artefact* le plus radical au plan artistique, et comme l'art, si c'en est un, car on peut se poser au moins la question, le moins propre au développement d'analyses phénoménologiques, le plus étranger à la phénoménologie, car le plus éloigné de ce qui pourrait se phénoménaliser comme phénomènes (au sens phénoménologique du terme, cela s'entend). Cependant, dira-t-on à juste titre, le cinéma n'est pas sans références au monde qu'il met en scène, et ces références ne sont pas toutes aussi univoques qu'il n'y paraît dans l'image – dont on sait que les pouvoirs sont trompeurs. Certes, mais il s'agit précisément de références, et celles-ci sont autant internes, d'une image ou d'une séquence d'images à d'autres images et à d'autres séquences d'images, qu'externes, de ces images ou de ces séquences d'images à une «réalité» qui est censée exister par soi, en dehors d'elles – l'effet de simulacre du film étant de donner l'illusion que les personnages et les décors où ils évoluent existent réellement. Or cela n'est précisément plus phénoménologique mais *sémiologique*. Si le cinéma est donc le plus étranger à la phénoménologie, où le phénomène est pris comme *rien que* phénomène, «bougeant», «chatoyant» ou «clignotant» dans l'*époque* de toute «réalité» (coextensive de la thèse générale du monde et des thèses d'objets réels qui s'y enracinent), il est le plus proche, en revanche, de la *sémiologie*, c'est-à-dire de l'analyse des systèmes sémiotiques de renvoi de signes à signes. On sait combien, depuis à peu près trente ans, les images ne sont pas seulement saturées de visible, mais encore de signes, au point d'en devenir ou bien banales car réglées par toute une rhétorique sédimentée au fil de l'histoire du cinéma, ou bien inintelligibles car accumulant en elles trop de signes pour que ceux-ci puissent être distingués, et ce qui est censé être essentiel échappe aux pouvoirs du spectateur qui dès lors s'ennuie, ou bien encore excessivement «esthétisantes», ce qui est une autre manière de surdéterminer par des signes et de conduire à l'ennui. Mais c'est là, il faut le reconnaître, une situation qui

n'est pas propre au cinéma : bien des arts, en particulier la musique, se perdent comme arts en ce qu'ils tendent à se réduire au traitement sémiotique du signal. Et le signal n'est pas un phénomène, car c'est, idéalement, ce en quoi l'intention de «communiquer» est la plus adéquate au «message» qui est censé être «communiqué» : un bon signal est celui qui ne contient plus d'implicite, plus de halo d'indétermination qui ne pourrait que le parasiter. Quant à la mémoire au cinéma et dans les productions cinématographiques, il ne peut donc s'agir, en général, de mémoire phénoménologique, au sens du déroulement *concret* du temps dans la vie de notre conscience, mais de mémoire sémiologique, accrochée par des signes et renvoyant à des signes. Ce type de «mémoire» se rapproche bien plus de l'automatisme des *habitus* que de la remémoration active. Et il n'est pas jusqu'à la remémoration, au cinéma, d'événements passés, qui ne s'enfouisse dans la séquence d'images, d'où s'échappe la complexité de l'Histoire. On pourrait en dire autant du film «documentaire» et des «images d'archives».

Ce qui, néanmoins, est propre à susciter l'intérêt phénoménologique pour le cinéma, c'est la situation très particulière où il nous plonge, notre rapport à lui en tant qu'*artefact* presque intégral qui semble, en même temps, être le plus proche de la «réalité», ou tout au moins qui nous fait quasi spontanément nous représenter la «réalité» comme elle est représentée au cinéma – chose que l'on pourrait désigner plus clairement par le pouvoir fascinateur, quasi hypnotique, de l'image, par sa prégnance extraordinaire qui en fait un *simulacre* de la réalité, allant prendre la place de la réalité. C'est en ce point que les choses paraissent moins simples, et c'est sur ce point qu'il nous faut concentrer nos analyses. Car il n'y a pas d'art qui, par sa finitude, et par les perches qu'il nous tend pour «participer», par l'imagination, à sa *Bildung*, n'opère pas, chaque fois à sa manière, comme *simulacre*. Cela, Platon l'avait déjà bien mis en évidence, même si on ne partage pas les conséquences qu'il en tire. Le problème particulier posé par le cinéma est donc le rapport, qui lui est propre et

intrinsèque, entre l'*artefact* et le *simulacre*, le premier n'ayant *a priori* rien à voir avec l'art, alors que le second lui est intimement lié en ce qu'il mobilise le travail de notre imagination. La question est donc de savoir si, malgré l'apparence comme quoi il paraît en tant qu'*artefact total*, le cinéma n'y trouve pas, précisément, des limites internes susceptibles d'en faire, lui aussi un art, où la phénoménologie aurait quelque chose à dire, en quelque sorte *entre* la phénoménologie de l'*artefact* et la phénoménologie de l'art (du simulacre).

\* \* \*

Ces analyses, nous les disposerons autour de deux axes : le rapport du cinéma au théâtre et le rapport du cinéma au temps.

1) Nul doute qu'à l'origine, le cinéma ne dût beaucoup au théâtre, et en particulier, étant d'abord destiné aux couches populaires, à des saynètes comiques et/ou sentimentales, au théâtre lui-même populaire. Mais deux distances par rapport au théâtre s'y marquent d'entrée : d'une part, son caractère primitivement muet qui, par la médiation d'images périodiques recueillant, de place en place, tel fragment de dialogue entre personnages, pour en préciser le sens global, mettait le spectateur en situation de reconstituer, par l'imagination, et sur les bases des données sémiotiques des séquences filmées (attitudes, mimiques, gestes des personnages), les parties manquantes du texte : cela comportait à la fois l'avantage, pour le spectateur, de prendre une part active au spectacle, donc de rapprocher celui-ci d'une véritable constitution phénoménologique du temps, et l'inconvénient d'accentuer, souvent à l'excès (pour nous qui venons après), les codages sémiologiques de l'image, la « théâtralisation » du jeu des acteurs, c'est-à-dire toute une rhétorique qui se trouvait accentuée du fait qu'elle n'avait pas le support de la parole. Un peu comme dans la photographie, mais tout autrement, le caractère d'*artefact* paraissait d'entrée évident au point que le spectacle se trouvait d'emblée affecté d'irréalité. Mais d'autre part, et dans le même mouvement, la mise en scène cinématographique autorisait, par

rapport à la mise en scène théâtrale, d'extraordinaires libertés quant aux changements de décor, dont on pouvait, par la prise de vue et l'enchaînement immédiat des séquences sur le film, éliminer les inconvénients dus à la machinerie des théâtres. Cela a donné aussitôt au cinéma la possibilité d'imiter les changements perpétuels de cadre qui ont lieu dans notre vie quotidienne, d'accompagner le déroulement de l'intrigue par les changements de lieu où elle se déroule, voire même de les articuler de façon plus savante. Le cinéma muet donne bizarrement l'impression d'une irréalité qui se déroule dans la réalité, et laisse au spectateur le soin de combler l'écart entre les deux. Irréalisation par rapport au texte, et réalisation par rapport aux décors, pourrait-on dire, dans une étrange distorsion par rapport au théâtre, où c'est le texte, et lui seul, qui est censé motiver le jeu des comédiens, apporter le fil réel de l'intrigue, et où ce sont les décors, nécessairement artificiels, qui sont le plus fortement marqués par l'indice d'irréalité – il faut, au spectateur, un effort d'imagination *manifeste* pour se situer au lieu qui est représenté et figuré sur la scène, et l'art de la mise en scène est de se situer à la bonne distance entre, d'un côté, la banalité du décor et des déplacements des personnages et, de l'autre côté, leur irréalisation trop poussée, qui rend la scène trop vide ou trop abstraite. Enfin, il faut ajouter que la « magie » du théâtre tient aussi, sinon essentiellement, à la présence, en chair et en os, des comédiens sur la scène, et qui sont chargés, tout au moins depuis la fin de l'époque baroque, d'« interpréter » le texte, de le faire vivre et revivre comme s'il était proféré pour la première fois, dans la situation mise en scène : le *simulacre* du théâtre, mais aussi son art, est de faire passer cette répétition du texte pour sa création originelle, pour une histoire qui est en train de se faire sous les yeux du spectateur. Le découpage de la pièce en actes et en scènes est d'ailleurs prescrit, généralement, par les changements et les entrées et sorties successives des personnages : rien qui ne soit donné à interpréter, sinon par le texte (l'auteur donne souvent lui-même, au demeurant, des indications plus ou moins précises sur les décors).

Eu égard à cette situation, si nous revenons au cinéma muet, où le texte, pour l'essentiel, est manquant, il est demandé aux acteurs de « théâtraliser », nous l'avons dit, leur jeu, c'est-à-dire de l'« irréaliser » dans une sorte de rhétorique de la gestuelle, issue, c'est manifeste, d'une certaine rhétorique théâtrale de l'époque, mais poussée à s'excéder, précisément, par le défaut du texte. En contrepartie, la mobilité quasi perpétuelle des décors et des angles de vue semble rapprocher de la « réalité » du « monde naturel », comme si ce qui est perdu d'un côté, par manque de texte et excès de la théâtralisation, était regagné de l'autre. Le *simulacre* du cinéma muet est donc, d'entrée, tout autre que le simulacre du théâtre : c'est comme si, par l'image, notre regard avait directement accès au monde, aux choses de l'*Umwelt*, et comme si notre défaut d'accès à ce qui paraît en train de s'y jouer ne pouvait être compensé que par le codage rhétorique du jeu des acteurs. Cette compensation d'un défaut par un excès rend leur équilibre instable, d'autant plus qu'il est « perturbé » par le pseudoréalisme des décors, et toujours à trouver. Il est à trouver, précisément, dans l'*art*, c'est-à-dire dans le travail de l'imagination comme travail d'*Einbildung*. En ce sens, le cinéma muet est tellement artificiel qu'il nous appartient, à nous spectateurs, d'en constituer et d'en reconstituer la « réalité », à partir des seuls indices sémiotiques fournis par l'image, et c'est par là que l'*artefact*, manifeste, se mue en simulacre. Il y a sans doute, dans le cinéma muet, du moins dans ses chefs-d'œuvre, un onirisme que le cinéma parlant n'a jamais retrouvé. La saturation du visible par l'image y était compensée par la raréfaction quasi complète du texte parlé. Dès lors, l'acteur pouvait être actuellement absent, seulement filmé : son absence, ici et maintenant, sur une scène, était marquée, manifestement, par son mutisme, par ces lèvres qui bougent mais ne disent rien, qui, pour ainsi dire, avèrent le simulacre comme simulacre, soulignent constamment ce que nous mettons pour effacer l'artifice. Or, avérer le simulacre comme simulacre, c'est à la fois inviter le spectateur à se tromper et le tenir à distance de cette tromperie : c'est lui laisser,

pour ainsi dire, le plaisir de l'illusion, dans le clignotement perpétuel de celle-ci entre son apparition et sa disparition, où elle se fait, précisément, *phénomène*. C'est-à-dire, encore une fois, art, puisque tout l'art consiste à ne pas bloquer le jeu, ni sur l'apparition puisque alors, l'illusion prenant consistance d'illusion, le spectacle perdrait tout son intérêt, ne serait qu'une sorte étrange de rêverie éveillée, brodée autour d'une anecdote, ni sur la disparition puisque, l'illusion se faisant passer pour la « réalité », le spectacle en deviendrait effrayant, sans distance, comme une *sorte* d'hallucination d'un genre nouveau.

L'invention du cinéma parlant a été, c'est connu, au départ, une sorte de catastrophe artistique, où, par les retrouvailles avec la parole, le cinéma s'est vu investi par le « théâtre filmé », excessivement bavard, et renvoyant, comme il fallait s'y attendre, les images au statut de décor, mais de décor cette fois banalisé puisque l'irruption de la parole rendait superflus leurs codages sémiotiques. Mauvaise représentation de cette re-présentation qu'est déjà le théâtre, et sans « la magie » de celui-ci, puisque le texte ne *semble* pas se faire pour la première fois, par la présence en chair et en os des comédiens, sous nos yeux. À cela, il faut ajouter que le cinéma, déjà, s'était transformé en industrie, c'est-à-dire en entreprise guidée par des motifs de rentabilisation capitaliste, et que la production industrielle de films n'était pas particulièrement attentive à leurs qualités artistiques. L'adaptation fut difficile, à quelques grandes exceptions près, et on ne peut pas dire, en cette fin de siècle, qu'elle ait véritablement réussi, ni du point de vue de l'industrie, captée par des monopoles, ni du point de vue de la nouvelle esthétique à trouver. Pour redire autrement ce que nous avons initialement proposé, et ce, à la lumière de ce que nous venons de dire du cinéma muet, l'introduction de la parole, faisant perdre la distance qui avérait le simulacre comme simulacre, semble renforcer le pseudoréalisme des décors, le souligner, englober le spectateur dans l'invitation à se tromper, bloquer le jeu du simulacre sur sa disparition, par laquelle, celui-ci prenant la place du « réel », le

spectacle en prend la consistance d'une «hallucination» d'avance réglée, où plus aucune place n'est laissée aux jeux de l'imagination. Capture totale par un artefact «total», jeux des identifications «hallucinatoires» des spectateurs aux personnages, fascinations fantasmatiques par les situations et les lieux, satisfactions purement psychiques dans le plaisir ou l'angoisse, où le plaisir véritablement esthétique, au sens kantien de la troisième *Critique* – au sens que nous avons désigné plus haut comme «plaisir de l'illusion» –, n'a plus guère de place. Les gens, c'est connu, en viennent à parler, à penser, et à agir «comme au cinéma», ils «font du cinéma», «se font du cinéma», ne distinguent plus l'image de la réalité, perdent le sens de cette dernière.

Cela, c'est, pourrait-on dire, l'effet le plus massif de l'invasion du champ socioculturel par les dits «arts visuels». S'il faut, au risque encore une fois de choquer, dénoncer cet effet pour garder les sens sobres, il faut néanmoins s'interroger de plus près pour mesurer en quoi le cinéma parlant peut être, malgré tout, un art. Il faut prendre les choses par les principes, non pas tant à cause du nombre, véritablement astronomique de productions médiocres (mais c'est l'effet de l'industrie), qu'à cause de la multiplicité des «écoles» dignes de ce nom, de la complexité de l'Histoire du cinéma, et des nombreuses variations qui sont possibles à l'intérieur d'une même structure.

Le cinéma parlant est, d'une certaine manière, avons-nous dit, retour du théâtre («théâtre filmé») en lui, mais son ancêtre direct est quand même le cinéma muet – ne fût-ce qu'à travers la personnalité des metteurs en scène, qui ont dû s'adapter, et qui, dans la première génération, ont été les plus marquants. Il n'a pu y avoir d'art, en l'occurrence, que par l'irréalisation de l'une ou de l'autre de ses composantes: irréalisation de la parole par «position» des dialogues et du jeu des acteurs à l'écart de tout ce qui pourrait leur donner l'air d'être directement issus du monde «naturel», irréalisation de l'image par recodages sémiotiques qui les font paraître délibérément à l'écart de la représentation réaliste de la réalité, ou irréalisation

simultanée des deux par l'imposition savamment disposée de différents rythmes à la mise en scène, à la mise en séquence des images. Car il faut, paradoxalement, que le cinéma devenu parlant, c'est-à-dire devenu captif de l'artefact qu'il est, insiste sur son caractère artificiel pour que, tout au moins, l'artefact se mue en simulacre jouant de sa distance, donc s'avérant comme tel, ne fût-ce que fugitivement, et pour que, corrélativement, ce soit, dans cette fugacité même, l'imagination du spectateur qui se mette à jouer, entre l'apparence pure et l'apparence de la réalité. Pour que le «naturel» y paraisse «naturel», il faut qu'il le soit juste un peu trop, c'est-à-dire en fait, transposé par l'art, seul «juge», en l'occurrence, de l'«un peu trop». Et pour que l'artificiel ne paraisse pas ouvertement comme artificiel, il faut qu'il soit à ce point transposé par l'art qu'il en paraisse «naturel» dans le simulacre, que l'esprit n'ait pas le temps de se reprendre hors des apparences et de les rejeter dans l'invraisemblable. Cela donne lieu à de très complexes entrecroisements des dialogues, des images, et de leurs enchaînements en séquences, entrecroisements d'autant plus complexes qu'il faut échapper à la chute dans la théâtralisation (rhétorique du jeu des acteurs) et à l'excès dans les codages sémiotiques de l'image. On entrevoit par où procède la «magie», rarement atteinte (mais ce n'est pas propre au cinéma), de l'art cinématographique.

Telle est donc la double polarité du cinéma que, comme artefact – et c'est le caractère de tout artefact –, il paraît inhiber, chez le spectateur, tout pouvoir de sensibilité et d'imagination au sens où il paraît les détenir tout entiers en lui, pour ainsi dire les «objectiver» ou les «condenser» – le film opère alors comme une sorte d'hallucination où les plaisirs et déplaisirs du spectateur sont réglés par l'analyse (implicite) sémiotique du signal (un cas typique de cette «dégénérescence» est le film publicitaire); mais aussi que, jouant de la multidimensionnalité de l'artefact (visuelle, auditive, avec leurs entrecroisements), il peut le transposer en simulacre, et que, dans le jeu corrélatif de ce dernier entre son avération et sa falsification (où le simulacre joue à

plein comme simulacre, falsifie la réalité parce qu'il en prend la place), il met en mouvement la sensibilité et l'imagination du spectateur en ce que ces pouvoirs d'*Einbildung* œuvrent dans les écarts ou les indéterminations ouverts entre les trois dimensions de l'artefact. Dans le premier cas, la mémoire est exclusivement sémiotique ou signalétique. Dans le second, elle se rapproche, comme mémoire phénoménologique, de celle qui est à l'œuvre dans toute œuvre d'art se déroulant dans le temps (musique et littérature), et en ce rapprochement, elle est tout aussi complexe. Dans la mesure où le problème de la mémoire phénoménologique, que ce soit dans la musique ou la littérature, est encore très largement inexploré, il en va *a fortiori* de même pour ce qui serait la mémoire phénoménologique au cinéma : nous ne pouvons, ici, que « balbutier ».

2) Nous en venons donc, par là, à la question la plus délicate qui est celle du rapport du cinéma au temps, et plus particulièrement, au temps concret, celui de la conscience. Ce qui apparaît le plus évident, c'est la difficulté extrême du cinéma à donner la sensation du temps qui s'écoule, sans que cette sensation n'apparaisse immédiatement comme ennui. L'image, en effet, n'est pas le monde, mais pour ainsi dire une fenêtre sur le monde, et, comme telle, à l'instar de la photographie, saturée de visibilité : elle paraît se donner d'un seul coup, avec tous ses éléments, et, prolongée dans le temps, elle apparaît comme un « plan fixe », tout à fait plat, où l'imagination paraît immédiatement immobilisée, c'est-à-dire anéantie. Pensons par exemple à tout l'art qu'il faut au romancier pour décrire un personnage, un lieu, un paysage, et à l'impossibilité qu'il y a de traduire, sans la trahir dans l'extrême banalité, cette description par une image où, précisément, tout est donné en une fois. Certes, on pourra raffiner les codages sémiotiques de l'image, mais ce sera, le plus souvent, pour accroître à ce point la saturation par le visible que bien des signes unis dans l'image échapperont à l'attention du spectateur. C'est que l'art romanesque se rapproche bien plus de ce qui se passe dans l'expérience phénoménologique : il faut du temps, des expériences

répétées, pour que nous arrivions à nous faire une « idée » d'un personnage qui, s'il n'est pas stéréotypé, est précisément toujours propre à nous surprendre – une personnalité n'est rien d'autre qu'un style inimitable de l'imprévisible. Et c'est qu'il est tout à fait faux que nous puissions appréhender un caractère en un clin d'œil : cela explique, au moins en partie, l'extrême aplatissement d'une œuvre littéraire quand elle est adaptée au cinéma : il y a toujours un écart gigantesque entre tel ou tel personnage romanesque, que nous nous sommes précisément imaginé *sans image*, et son « incarnation » par tel ou tel acteur, habillé de telle ou telle façon. Il en va de même, cela s'entend, des lieux et des paysages, car il y a, finalement, cette antinomie entre l'image et le monde que la première s'oppose au temps par sa saturation instantanée (fût-elle mise en mouvement par la variation des angles de vue), en quelque sorte *panoramique*, et que le second n'acquiert sa concrétude que par temporalisations et spatialisations, et pas seulement des regards mais du corps vivant. L'image est donc *déjà* un artefact en ce qu'elle est un prélèvement abstrait – et abstrait par la machine à photographier – sur la « réalité » du monde. Mais alors que, dans la photographie, ce prélèvement se donne à voir comme tel, dans le suspens de son instantanéité, l'enchaînement temporel des images au cinéma donne l'illusion que les prélèvements en images constituent les parcours de regards – illusion parce que ces parcours sont sans corps vivant, sans avant ni arrière, toujours du même côté, celui de l'œil artificiel de la caméra, et parce que, dès lors, le monde que celui-ci donne à voir n'est pas un monde, est sans épaisseur, sans entours (*Umwelt*), sans profondeur. En ce sens, on pourrait même dire que les séquences d'images présentées au cinéma ont encore moins de consistance que le rêve, ou que le cinéma montre en négatif que, contrairement à ce qu'on a souvent cru dans la tradition philosophique, le rêve n'est pas une sorte de « cinéma intérieur » – nous ne rêvons pas des images, mais des sensibles<sup>4</sup>. En ce sens aussi, si ce n'était l'effet « hallucinatoire » des images, sur lequel il nous faudra revenir, on ne comprendrait pas en quoi nous sommes irrésistiblement tentés de leur affecter un

«indice de réalité»: car il n'y a, en fait, rien de plus «irréalisateur» que l'image.

Mais c'est en fait, aussi, et dans le même mouvement, que la mise en séquences temporelles des images, avec le jeu des paroles, donne l'illusion (le simulacre) de la réalité, et que cette illusion, cette fois, est l'illusion de la temporalité plutôt que la temporalité concrète elle-même. Imaginons, par exemple, le mortel ennui qu'engendrerait un coucher de soleil s'il était restitué, sur la pellicule, dans sa durée réelle. C'est que, précisément, par l'image, nous n'y sommes pas, que le rythme temporel du cinéma n'est pas le rythme temporel de notre être-au-monde, et que, s'il fallait, au cinéma, regagner celui-ci, ce ne pourrait être que dans l'artifice de séquences artistement enchaînées au fil d'une durée incomparablement plus brève. Mise en scène, donc, et inévitable, où se marquent les choix du metteur en scène, dans leur banalité (la plus fréquente) ou dans leur art. Et cet exemple montre qu'il n'y a évidemment pas un seul film qui échappe à cette nécessité. La mise en scène oscille, encore une fois, entre la distribution tout à fait artificielle des angles de vue et des temps (des séquences), et leur enchaînement plus ou moins artistement disposé. Le rôle véritablement créateur du temps est presque fatalement effacé de l'œuvre cinématographique – presque, car il y a des exceptions, notamment, cela vaut pour une fois la peine d'une citation, 2001. *L'Odyssée de l'espace* de S. Kubrick (mais dans sa version longue, et pas dans sa version commerciale, mutilée pour des raisons de commodité d'exploitation): s'il s'agit là d'articuler du dedans le récit d'une sorte de genèse et le récit d'une sorte de mythe, l'œuvre donne bien, c'est son génie, la sensation d'un temps créateur, extrêmement lent, temps obscur de la genèse qui n'est temps que parce qu'il «prend» du temps, parce que l'ajustement des séquences (et de leurs signes) donne cette sensation avec suffisamment d'intensité pour qu'elle ne suscite pas l'ennui. Quoi qu'il en soit, c'est encore, ici, la distribution différentielle de signes dans la sémiotique des images, la préparation puis l'accomplissement de tel ou tel événement, qui donne l'impression que le temps ne stagne pas, est ouvert, de façon plus ou

moins indéterminée, sur son avenir, est donc tenu en haleine en vue de lui-même, et ne fait pas sombrer dans l'ennui. Car l'ennui, Heidegger l'a montré dans les *Grundbegriffe der Metaphysik*<sup>5</sup>, est l'ennui du temps *vide*. Tout cela nous fait entrevoir un nouvel aspect du risque du cinéma d'avoir à «remplir» le temps, à «faire passer le temps», dans ce qui ne serait que ce qu'il est le plus souvent: la distraction ou le divertissement. Nouvel aspect du risque, parce que, cette fois, nous mesurons la difficulté que le cinéma peut éprouver à *faire* du temps par lui-même, sans copier le théâtre. Ce faire qui serait intrinsèque requiert précisément, encore une fois, le travail de la sensibilité et de l'imagination, le seul susceptible d'analyses phénoménologiques.

Certes. Mais il est encore une autre manière de faire du temps, et que le cinéma hérite précisément du théâtre: c'est l'articulation du temps de la représentation sur le *kairos*, moment décisif d'une intrigue qui s'y condense avant de se dénouer, instant suspendu où, malgré ce qui s'est passé, tout peut encore se décider, où tout prend forme en vue de son accomplissement. Moment, donc, qui est organisateur du temps, qui donne figure rétrospective à la mémoire, parce qu'il donne ce sens au passé de n'avoir été là qu'*en vue* de ce qui, inexorablement, s'accomplit et va s'accomplir. C'est là manière de dire que le temps propre à l'œuvre cinématographique n'est le plus souvent que celui du théâtre, l'autre de ses ancêtres (qu'il a, au reste, largement «parasité»), et que, dans cette mesure, ce temps lui-même doit, jusqu'à un certain point, ne pas se laisser contaminer, par complaisance, par le simulacre de temporalité induit par le déroulement des images, donc entrer en conflit, qui peut être conflit créateur, avec ce dernier. Il y a là une sorte d'écart potentiellement fécond entre ce que l'on pourrait nommer le temps théâtral et le simulacre de temps travaillé artistiquement dans le temps abstrait du déroulement uniforme du film. Le problème est que le second ne soit pas, pour ainsi dire, le décor, plus ou moins gratuitement «esthétisant», du premier, et que le premier, en revanche, n'absorbe pas complètement le second («théâtre filmé»). À nouveau,

c'est un équilibre subtil qui ne peut être atteint, chaque fois dans la singularité de l'œuvre, que par l'art, qui n'est art que s'il travaille *sur ses propres limites*, s'il ne s'achève pas dans le fantasme d'un accomplissement total, qui en ferait ou bien un artefact manifeste, ou bien un simulacre hallucinatoire, donc s'il laisse aux spectateurs le soin d'imaginer, de combler les vides de lui-même, et *autrement que par images*. Une œuvre qui dit tout n'est plus une œuvre mais un produit et, à ce compte, elle se réduit à la platitude d'un « message », « communiqué » par le produit comme *signal*.

\* \* \*

Toute la difficulté, qui est immense, de traiter du cinéma en phénoménologie, tient, on le voit, à ce qu'il est un « art » qui s'est transposé de la scène théâtrale à la « scène » de l'image. Et l'immensité de la difficulté vient de ce qu'il nous montre, *a contrario*, cette chose capitale que non seulement, comme nous l'avons dit, *nous ne rêvons pas par « images »*, mais encore, bien plus largement, que, finalement, *nous ne percevons pas les choses du monde par images*, et même, que *nous ne nous souvenons pas du passé par images*. Difficultés immenses, sous-jacentes, en réalité, à bien des descriptions de Husserl, et que l'on pourrait résumer par celle de l'« intuitivité » ou de la « visualité » : quand nous intuitionnons dans la perception, le souvenir, l'attente, le rêve, qu'est-ce que, à proprement parler, nous intuitionnons ? – sans parler de ce que Husserl appelle « l'intuition des essences » (*Wesensschau*). Si ce n'est manifestement pas l'image qui est le « visuel » (intuition se dit « *Anschauung* » en allemand) dans tout cela, qu'est-ce donc qui y est « visuel » ? Car il est incontestable que, dans tout cela, il y a bien du « visuel », mais ce « visuel », qui est de monde et qui est au monde, est complètement obnubilé par l'image, qui a cependant l'étrange pouvoir de le mobiliser et de l'enfermer. En ce sens, on pourrait parler de *l'imaginaire par opposition à l'imagination*, et même reprendre, peut-être autrement, la distinction platonicienne entre *eidolon* (idole, image) et *eikon*

(ectype). Le cinéma nous livrerait, par ses images, des idoles du visible, et pas le visible lui-même – ce qu'on pourrait accentuer en disant qu'en effet le cinéma ne nous livre pas accès au monde, mais à une représentation, en simulacre, du monde, travaillée plus au moins au fil de ses artifices. Donc, en termes platoniciens, des « imitations » du visible et pas le visible lui-même, dont, en fait, l'image ignore tout, puisque, si elle en est un prélèvement abstrait et dû à l'artefact de la caméra, donc si elle y emprunte quelque chose, elle ne sait manifestement pas par où, usant du pouvoir « hallucinatoire » de l'image plutôt que le contrôlant – quand elle le contrôle, c'est dans la manipulation (rien de plus trompeur que l'image), sorte de sophistique de l'image dont les manipulations idéologiques et politiques sont un éclatant exemple. Et en ce sens, la condamnation platonicienne du théâtre et de la poésie devrait être encore bien plus radicale pour le cinéma : par l'image, par l'idole, qui constitue l'une de ses dimensions les plus élémentaires (les autres, rappelons-le, étant les paroles et la mise en scène), *il ne sait pas ce qu'il imite*, et joue donc, tout entier d'un simulacre dont il ne contrôle pas l'origine. C'est dire, en effet, que par cette dimension le cinéma est un genre fort peu philosophique, et éloigné, en tout cas, en ce qu'il représente originellement le monde au lieu d'en ouvrir accès, le plus qu'il est possible de la phénoménologie. Nos analyses nous ont montré que si la phénoménologie pouvait malgré tout y avoir son mot à dire, c'est seulement dans la mesure où, par ses écarts ou déhiscences internes, il est susceptible de s'élever au rang de l'art – au-dessus donc du divertissement ou de la distraction, en fait véritable distraction du monde qu'il est le plus souvent, et qui ne nous « prend » que par son effet « hallucinatoire ».

Il nous faut, pour conclure, dire un mot de cet effet, dont le qualificatif d'« hallucinatoire » a quelque chose de troublant. Car ce serait être victime de l'emprise, énorme, incommensurable, du cinéma sur notre « culture » que de croire que, à son tour, l'hallucination, dont il est question dans la psychopathologie, se réduit à de l'image : *on n'hallucine pas des images, mais de la « réalité »*, et l'hallucination

dont nous parlons n'est pas de ce genre d'images, comme les images cinématographiques, où nous sommes «captés» comme en un *substitut* de la «réalité». Elle est plus proche, pourrait-on dire, de ce qui est rêvé, donc elle-même *sensible* (audible, visible, olfactive, tactile, gustative), comme si le rêve se déroulait par éclats dans l'état de veille. Cela ne fait que renforcer l'énigme de l'artefact, et de son pouvoir «captateur», l'énigme de la saturation de l'image par la visibilité, c'est-à-dire par cela que, étant plate, reconstruite par un œil artificiel (la caméra), elle n'a pas d'horizons d'indéterminations et de déterminations seulement potentielles (Husserl), mais se donne comme toute faite, par l'artifice, à savoir complètement déterminée, y compris dans son déroulement temporel (ce qui n'est pas le cas de la photographie). Qu'est-ce donc qui nous pousse à prendre, ne fût-ce que pour un temps, cet artefact ou cette idole de la «réalité» pour la «réalité» elle-même? Et cela, cette fois, *en dehors des effets (de simulacre) de l'art*? Car peu ou prou, nous y sommes en quelque manière poussés. Question qui fait écho à la question de l'emprise («hallucinoïde», disons-nous) que nous évoquions à l'instant.

Un début de réponse à cette question nous est donné si nous réfléchissons au fait que l'enchaînement temporel des images revient en fait, le plus souvent, à *saturer* le temps par l'image de façon telle que l'esprit n'ait pas le temps de se reprendre dans l'imagination comme pouvoir d'*Einbildung*, c'est-à-dire aussi de *temporalisation*. Pour ainsi dire, nous n'avons jamais à faire, au cinéma, qu'à un *déjà temporalisé*, à des enchaînements de séquences d'images, de prises de vue qui, par principe, doivent remplir la *forme* du temps vide donnée d'avance dans l'artefact, le déroulement uniforme du film dans la caméra et dans l'appareil de projection. Cela ne supporte aucun vide, ou, comme on le dit mieux, aucun temps mort, qui surgirait aussitôt en suscitant l'ennui. Temps abstrait, artificiel, gorgé d'images qui, par leur fugacité, n'ont pas le temps, comme dans la photographie, de s'imposer avec leur énigme, qui est la saturation par la visibilité. Il en résulte que la «magie» de l'image se maintient tout au long, parce que, son énigme étant sans cesse dérobée

comme par une sorte de «fuite en avant», elle agit toute dans sa prégnance, dans son effet, qui est de se substituer à la «réalité». En ce sens, la temporalité des images est bien une *dis-traction de la temporalisation* (et, cela va de soi, de la spatialisation), c'est-à-dire la dis-traction du monde dont nous parlions, son attraction dans sa mise en scène ou en représentation. En ce sens aussi, cette temporalité est une sorte d'illustration spontanée de tout ce qu'il y a d'extrêmement abstrait dans les théories génétiques de l'empirisme philosophique – comme si des images et des régularités enchaînées d'images pouvaient engendrer la «réalité». Dès lors, nous comprenons davantage que s'il n'y a pas, en général, de mémoire phénoménologique dans le déroulement d'une œuvre cinématographique, c'est parce que, tout simplement, *nous n'en avons pas le temps* – ce qui n'empêche pas que nous puissions nous souvenir, *après coup*, de telle ou telle séquence de tel ou tel film que nous avons vu : mais c'est alors *sans le secours de l'image*, comme dans le souvenir de toute autre situation visuelle. C'est dire donc que la mémoire cinématographique, intrinsèque au déroulement de l'œuvre, est quasi entièrement une «mémoire sémiotique», relevant, en termes phénoménologiques, bien plus de l'*habitus* à l'image que de la temporalisation.

Peut-être est-ce cela qui a tant fasciné et qui fascine tant dans le cinéma : cette distraction, cette évasion du monde, qui épargne à l'esprit la tâche de travailler, de faire œuvrer l'imagination dans le doute et l'indétermination. Quand l'art n'est pas mis en jeu, il s'agit d'un véritable enfermement, dans une rêverie éveillée où tout est donné, et où il suffit de se laisser bercer. Divertissement, donc, bien plus profond qu'il n'y paraît, puisque, si nous nous laissons capter par le film, nous nous livrons à lui pieds et poings liés. Mais corrélativement, c'est la phénoménologie de l'artefact qui se révèle avec toute sa vivacité : c'est comme si, dans la mise en simulacre qu'est l'œuvre cinématographique, tout l'esprit et toute l'imagination étaient passés *au dehors*, dans le déroulement du film – un peu comme l'ordinateur, pourtant conçu et fabriqué par des humains, peut donner l'illusion qu'il



«pense» tout seul, parce que la totalité des opérations qu'il est capable d'effectuer paraît au dehors, «objectivée» en lui. Cela a pour effet, tout bien pesé assez grave, que l'humain tend à s'y réduire, comme dans le béhaviorisme – ou ce néobéhaviorisme qu'est le «cognitivisme» –, à un dispositif signalétique ou sémiotique d'arcs «stimulus-réponse» enchevêtrés et superposés, et pour le cinéma, à une sorte de système d'affects sémiotiquement articulés. Or, c'est là que joue ce que nous avons nommé son «effet hallucinatoire»: dans la réduction de la réalité à la passivité de la réception de l'image-son-signal, dans l'architecture sémiotique des signaux et dans la rhétorique des affects qui lui est corrélatrice, le tout pouvant aller jusqu'à absorber en lui la distribution et le sens même des paroles – sans parler du jeu des acteurs qui doit être conventionnellement «en phase». Certes, cela engendre très rapidement la lassitude, conduit la rhétorique à se «syncoper» et à se renouveler; mais, encore une fois, cette sorte d'effet pervers du cinéma inscrit, à l'origine, dans le cinéma lui-même, ne peut être conjuré que par l'art.

On ne peut donc parler d'«effet hallucinatoire» que par extension, à rigoureusement parler impropre, puisque l'hallucination n'est pas une image. Ce qui rapproche néanmoins l'hallucination psychopathologique de l'«hallucination cinématographique», c'est que les deux se livrent par court-circuit de toute temporalisation, sans laisser le temps se déployer (et s'articuler) dans une mémoire phénoménologique qui leur serait *intrinsèque*. En outre, nous l'avons dit, alors que la première hallucine la «réalité», la seconde hallucine, c'est le signe de sa dépendance à l'égard de l'artefact de l'image, une *représentation* de la «réalité», et c'est au reste ce qui la met à l'écart, dès l'origine, de la pathologie. Les effets de «capture» le sont par la représentation, qui est et reste un simulacre, et c'est en ce sens qu'ils sont, nous l'avons indiqué, *imaginaires*. L'écran cinématographique est comme une sorte de perpétuel miroir d'une «réalité» que nous n'avons pas puisque ce qui est devant n'est qu'une sorte d'œil abstrait, médiatisé par la caméra, et que nous ne pouvons pas

être, ni même nous imaginer là où est censé paraître ce qui a l'apparence d'être derrière. La fenêtre de l'image est abstraite, elle est un prélèvement artificiel de la visibilité et de la visualité. Mais par cette opération, elle livre passage à toutes les identifications psychologiques possibles avec les personnages eux-mêmes représentés – identifications qui relèvent essentiellement de l'effet et des «modèles» propres à telle ou telle convention sociale: il n'est pas jusqu'au physique des acteurs de cinéma qui ne soit travaillé par l'artifice, et ce, de plus en plus. En ce sens, le plus souvent, le cinéma n'a fait que magnifier – ou utiliser – les ébats de l'imaginaire avec lui-même: fantastiquement révélateur, tous les jours, d'une dangereuse illusion, et parfois, il faut le dire, «à son corps défendant». On a aujourd'hui toutes les raisons d'être inquiet pour son avenir, du moins pour son avenir comme art, à une époque où le retour en force du capitalisme *sauvage* tendra de plus en plus à le confiner à l'efficacité, qui n'est en l'occurrence que celle de son «effet hallucinatoire». «Du pain, des jeux, et des films»: c'est ce que semblent réclamer des populations à mesure plus exténuées, hantées par le temps vide, prises d'une incoercible angoisse devant la banalité d'un monde vidé de sa substance parce que vidé de la temporalisation et de la spatialisation de l'*expérience*, parce que non déjà «digéré» par quelque metteur en scène. Ne restent plus, alors, dans ce nihilisme au quotidien, que des signaux et des lambeaux errants de monde – c'est-à-dire aussi des lambeaux errants de la mémoire.

#### NOTES

1. Cf. notre étude: «Le sensible *dans le rêve*», à paraître dans les Actes du colloque Merleau-Ponty tenu à la Sorbonne en octobre 1995.
2. Cf. les très remarquables analyses phénoménologiques d'E. Pontremoli, dans *L'Excès du visible*, Grenoble, J. Millon, coll. «Krisis», 1996.
3. Sauf, dira-t-on, dans les comédies musicales. Mais comment voir celles-ci autrement que comme une juxtaposition, ennuyeuse ou ridicule, de morceaux chantés comme autant de morceaux de bravoure? Au mieux du «Broadway filmé».
4. Cf. notre étude: «Le sensible *dans le rêve*», déjà cité.
5. *Gesamtausgabe*, Bd. 29/30.

# MÉMOIRE ET DE LA MÉMOIRE ET DE L'IMAGINATION AU CINÉMA<sup>1</sup> IMAGINATION

MARTIN LEFEBVRE

*In animo sit quidquid est in memoria*  
Saint Augustin, *Confessions*, X 17

## MÉMOIRE ET IMAGINATION

On ne saurait mettre en doute que la mémoire, au sens large du terme, joue un rôle important au sein de l'acte de «spectature» d'un film. Ne serait-ce que pour construire une forme narrative et garantir la compréhension de l'action filmique, le spectateur doit pouvoir se remémorer des visages, des lieux, des situations d'un segment à l'autre du film. Plus encore, la science cognitive (intelligence artificielle et psychologie cognitive) nous a montré comment la compréhension des formes discursives repose en grande partie sur des savoirs préalables, mémorisés sous la forme de structures de connaissance (il s'agit également de structures mnésiques) tels les *frames*, les *scripts*, les MOPs (Memory Organization Packet), etc. Si bien qu'aujourd'hui il est de plus en plus difficile pour la sémiotique de concevoir la mémoire en marge du paradigme informatique. Mais il faut être prudent et ne pas réduire la mémoire en entier à ce modèle, lequel ne rend compte que de façon partielle du travail de la mémoire humaine et de sa fonction sémiotique à titre de *représentation*. En fait, la mémoire informatique ne représente pas, elle re-présente ou reproduit des données. Les informations contenues en mémoire sont stables et ne sont pas sujettes à des transformations. Au contraire, la mémoire humaine a la possibilité de représenter, c'est-à-dire de *traduire* une information dans un système sémiotique et, par le fait même, de la transformer ou de la complexifier. Elle a la possibilité d'élaborer une *memoria*. Vue sous cet angle, la mémoire n'est plus duplication mais *amplification*, *enrichissement*, *complexification*.

Cette conception de la mémoire n'est pas récente et trouve ses racines dans la pensée des philosophes et rhétoriciens de l'Antiquité pour qui elle se marie à l'imagination, les deux facultés étant intimement liées. En fait, le récit fondateur de l'*ars memoria*, tel que relaté par Cicéron, met bien en évidence le rôle de l'imagination et des images mentales en ce qui concerne la mémoire. L'histoire que raconte Cicéron se déroule pendant un banquet et a pour personnage principal le poète Simonide. Alors qu'il compose une ode en l'honneur de son hôte, un riche

et noble Thessalien du nom de Scopas, Simonide en profite pour chanter, dans un passage, les louanges de Castor et Pollux. Un fois le poème terminé, Scopas indique qu'il entend n'offrir au poète que la moitié de la somme convenue, lui proposant de réclamer l'autre moitié à Castor et Pollux qui avaient également eu droit à un éloge. Peu de temps après, on prie Simonide de sortir : deux jeunes hommes souhaitent le rencontrer à l'extérieur. Le poète sort, mais ne trouve personne. Au même moment, la salle où se déroule le banquet s'effondre et tous les convives sont tués. Ceux-ci sont si mutilés que les parents des victimes, désireux d'ensevelir leurs morts, sont incapables d'identifier les cadavres. Seul Simonide, sauvé par les Tyndarides, réussira à les identifier, ayant mémorisé la place occupée par chacun d'entre eux pendant le repas. Le poète venait d'inventer l'art de la mémoire ; un art fondé, comme le note Cicéron, sur les notions d'image et de lieu :

*Instruit par cet événement, il s'aperçut que l'ordre est ce qui peut le mieux guider et éclairer la mémoire. Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace.*<sup>2</sup>

Or, comme le souligne l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Herennius*, les images de la mémoire sont « des formes, des symboles, des représentations de ce que nous voulons retenir »<sup>3</sup>. Ce sont des *signes* créés par l'imagination de l'orateur qui tiennent lieu des différentes choses qu'il cherche à mémoriser. Un exemple assez saisissant du travail de l'imagination dans la construction d'une image est d'ailleurs offert lors d'un passage de l'*Ad Herrenium*. Il s'agit d'un exemple qui concerne la mémoire des « choses » (*memoria rerum*)<sup>4</sup>. L'auteur nous place dans la situation d'un avocat qui cherche à défendre un accusé :

*[...] l'accusateur a dit que le prévenu avait empoisonné quelqu'un ; il l'a accusé d'avoir commis ce crime pour s'emparer d'un héritage et il a prétendu que nombreux étaient les témoins et les gens au courant. Si nous voulons, pour mener*

*facilement la défense, retenir ce premier point, nous organiserons dans le premier emplacement une scène avec tous les faits : nous imaginerons la victime dont il s'agit, malade, étendue sur un lit (si du moins nous la connaissons, sinon il faudra prendre une autre personne, mais qui ne soit pas d'un rang modeste, pour qu'elle se présente immédiatement à l'esprit) ; nous placerons, à côté du lit du malade, l'accusé, avec à la main droite une coupe, dans la main gauche des tablettes et à l'annulaire des testicules de bélier. Nous pourrions ainsi nous rappeler les témoins, l'héritage et l'empoisonnement de la victime.*<sup>5</sup>

L'image que produit l'imagination représente le poison au moyen de la coupe, l'héritage grâce au testament sous la forme des tablettes, et les témoins par la voie des testicules de bélier (en latin « *testes* » signifie également « *témoin* »). La victime est représentée par son image – si on la connaît –, ou par l'image d'une autre personne qui lui ressemble sous quelque rapport. L'image – ici un véritable tableau – est située dans un lieu, un emplacement, un *locus* ou *topos*. Les rhétoriciens suggèrent en général l'usage d'une architecture, réelle ou imaginée<sup>6</sup>.

Grâce au travail de l'imagination, l'orateur construit une *memoria* du discours ou des notions qu'il cherche à retenir. Or, la *memoria* est distincte du souvenir que garde la mémoire naturelle. Elle n'est pas le produit d'une simple transposition ou encore d'une duplication des « choses » ou des « mots », lesquels viendraient alors s'inscrire tels quels dans l'esprit ; elle résulte plutôt d'un processus d'appropriation et d'intégration à la fois symbolique et imaginaire. À ce titre, les images produites puis situées dans un emplacement mémoriel prennent naissance chez l'orateur, de sorte qu'elles proviennent de ce qu'il sait (il sait qu'un poison peut être contenu dans une coupe, par exemple) et des associations qu'il peut réaliser (la représentation des témoins par les testicules de bélier, par exemple) au contact des « choses » et des « mots » qu'il veut mémoriser.

On se demandera peut-être quel parti une sémiotique qui s'intéresse au cinéma et à l'acte de « *spectature* » peut tirer de cette conception de la mémoire et de son mariage à l'imagination. Eh bien, à mon avis, le processus décrit par les rhétoriciens de l'Antiquité s'applique également au spectateur de film.

Non pas que ce dernier cherche activement à mémoriser ce qu'il regarde au moyen d'une mnémotechnique, mais ce qu'il retient d'un film, ce qui l'impressionne en laissant sa trace dans la «cire molle» de sa mémoire, suppose également le travail de l'imagination et la création d'une *memoria*. C'est ce que j'appelle une *figure*. Cette dernière correspond à ce qu'un spectateur et, par extension, à ce qu'une culture conserve d'un film. La figure relève de cette dimension de l'acte de «spectature» qui concerne l'intégration du texte filmique que construit le spectateur à son imaginaire, dimension à laquelle on donnera le nom de processus symbolique<sup>7</sup>. Plus précisément, la figure résulte d'une interaction entre le film d'une part et, d'autre part, la mémoire et l'imagination du spectateur. Elle constitue un aspect de l'appropriation du film par le spectateur. Certaines images, certains sons peuvent ainsi impressionner le spectateur et faire émerger en lui de nouvelles images qui viendront s'organiser, former un réseau dans les lieux de sa mémoire. Nous possédons tous un petit *musée imaginaire* du cinéma où nous conservons les films ou les fragments de films qui nous ont profondément marqués, impressionnés. La figure est donc ce qu'on conserve d'un film, tel que ce résidu se manifeste par un ensemble de signes ouverts sur l'imaginaire. Enfin, l'imaginaire mis en jeu dans l'expérience figurale, bien que *subjectif*, est également un imaginaire *social*: le sujet qui imagine n'est pas seul au monde, son savoir ne s'est pas constitué en vase clos.

#### UN CAS DE FIGURE

La figure correspond à ce que le spectateur conserve d'un film ou d'un fragment filmique qui l'a impressionné. Elle n'est pas la propriété d'un film. Ce n'est pas quelque chose qu'on peut découvrir en examinant ses photogrammes ou en exécutant sur lui un arrêt sur l'image à l'aide d'un magnétoscope. La figure est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprie et l'intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le

monde. Voyons cela de plus près avec un exemple.

Il y a quelque temps, une amie qui m'avait invité à dîner me confia, au moment où la conversation tournait vers mon intérêt pour *Psycho* (Hitchcock, 1960), que c'est après avoir vu ce film qu'elle avait décidé de devenir végétarienne. Or, bien que je n'entretienne pas les convictions culinaires de mon amie, je fus frappé par la *justesse*, voire la *cohérence*, de son propos. Nous avions tous les deux *vu* la même chose dans *Psycho* ou, du moins, un aspect de la même chose: nous avons construit un aspect de la même *figure*. Cette figure, c'est ce que j'appelle ici *la figure du meurtre sous la douche*. Son étendue est beaucoup trop vaste pour être décrite ici en entier (la figure est une structuration toujours ouverte du contenu d'un film) et il faudra se contenter d'en présenter, ne serait-ce que partiellement, un seul aspect pour illustrer la démarche figurale.

Parler de la figure du meurtre sous la douche, c'est reconnaître la profonde impression que cet épisode de *Psycho* a laissé sur moi (comme sur bien d'autres spectateurs du film<sup>8</sup>). C'est aussi reconnaître que l'épisode en question constitue l'élément du film le plus riche pour l'imagination. Mais comment cet épisode qui me touche s'organise-t-il chez moi, comment s'intègre-t-il à mon imaginaire? Quel réseau d'images en assurent chez moi la représentation imaginaire? On connaît l'action à partir de quoi l'expérience figurale a lieu: Marion Crane, une jeune femme en cavale prend sa douche dans la salle de bains d'une chambre de motel. Elle vient de décider qu'elle allait retourner une somme d'argent volée à son patron la veille. C'est à ce moment qu'entre Norman Bates, le jeune propriétaire de l'établissement hôtelier, déguisé sous les traits de sa mère. Il s'approche de la jeune femme sous la douche, tire le rideau de douche et la poignarde brutalement. Le réseau de la figure m'apparaît à partir du moment où je cherche à comprendre comment ce morceau de film me touche, comment il trouve à se reconfigurer chez moi grâce au travail conjoint de la mémoire et de l'imagination qui en assurent la traduction sémiotique, symptôme de son intégration et de son appropriation spectatorielle. Or, je peux décrire le réseau figural à partir des différents traits filmiques qui sont saisis lors de l'acte

de spectature et qui servent de fondement à la représentation imaginaire de l'épisode<sup>9</sup>.

C'est ainsi qu'en voyant *Psycho*, je remarque à la fois le lieu du crime et l'arme utilisée par le meurtrier: une salle de bains et un couteau. Il s'agit, il faut le souligner, d'un couteau de cuisine. C'est avec cette particularité qu'apparaît un premier aspect de la figure, lequel assure déjà, avec la salle de bains, sa cohérence imaginaire. D'abord le couteau. Ce dernier, c'est bien connu, appartient depuis *Psycho* à l'arsenal du film d'horreur et, plus particulièrement, à celui du *slasher film* – dont on impute souvent la paternité au film d'Hitchcock. À ce sujet, Carol Clover écrit:

*In the hands of the killer, at least, guns have no place in slasher films. Victims sometimes avail themselves of firearms, but like telephones, fire alarms, elevators, doorbells, and car engines, guns fail in a pinch. In some basic sense, the emotional terrain of the slasher film is pretechnological. The preferred weapons of the killer are knives, hammers, axes, ice picks, hypodermic needles, red hot poker, pitchforks, and the like. Such implements serve well a plot predicated on stealth and the unawareness of later victims that the bodies of their friends are accumulating just yards away. But the use of noisy chain saws and power drills and the non use of such relatively silent means as bow and arrow, spear, catapult, and sword would seem to suggest that closeness and tactility are also at issue.*<sup>10</sup>

Cette remarque n'est pas sans intérêt: d'une part, elle permet d'expliquer la fonction de l'arme blanche dans un contexte diégétique où il est impératif que le meurtre se déroule de façon silencieuse; d'autre part, elle propose une explication de nature thématique qui permet d'inclure dans le même ensemble à la fois l'arme blanche silencieuse et des «armes» bruyantes comme la tronçonneuse ou la perceuse électrique. Cela dit, l'aspect thématique du commentaire ne me permet pas de faire sens de la singularité du couteau qui déchire la peau de Marion – au mieux, il me limite à en réduire la portée sémantique à une classe générale d'objets. Or, il faut bien le dire, il ne s'agit pas ici de n'importe quel couteau, ou d'un quelconque couteau *générique*<sup>11</sup>, mais bel et bien d'un *couteau de cuisine*, c'est-à-dire d'un outil servant à la préparation des

aliments et dont l'appellation marque le lieu même où l'on prépare et consomme la nourriture, soit la cuisine. On trouve donc, à première vue, une sorte de détournement d'objet: un objet destiné à un usage précis (préparation des aliments) dans un lieu précis (la cuisine) sert une fonction différente (commettre un meurtre) dans un cadre différent (la salle de bains). Ce détournement, faut-il le souligner, n'est pas investi sur le plan formel ou narratif où la valeur du couteau tient à sa seule fonction d'accessoire pour l'action du meurtre. Aussi, l'analyse narratologique n'aura que faire à son tour de la singularité de cet objet qui, au lieu de servir à découper des aliments dans une cuisine, sert ici à découper le corps d'une jeune femme dans une salle de bains. Au contraire, la nature particulière de l'arme acquiert une grande importance pour l'expérience figurale et sert à enrichir le meurtre qui apparaît alors sous l'angle d'un acte culinaire. En fait, du point de vue de la figure, le couteau de cuisine conserve sa fonction originelle (fonction culinaire) à laquelle s'ajoute la fonction meurtrière, les deux fonctions s'intégrant sur le plan imaginaire dans la pratique cannibalique: il n'y a que le cannibale qui commet un meurtre et s'alimente en même temps! (on comprend mieux le commentaire de mon amie végétarienne...!)

Le lieu du meurtre n'est pas exclu non plus de cette reconfiguration culinaire et vient à son tour enrichir l'objet figural construit par la «spectature». La nouvelle amplification provient d'une relation entre le couteau de cuisine et la salle de bains et fait appel à des savoirs physiologiques et culturels simples. En effet, en reliant deux espaces, soit la cuisine et la salle de bains, autour d'un outil servant à la préparation des aliments, je reconnais aisément le lien qui les unit, soit le *tractus digestif*. D'un côté, donc, la cuisine où l'on prépare et consomme la nourriture et, de l'autre, la salle de bains où l'on expulse du corps les déchets organiques liés à la consommation d'aliments. Entre les deux, on trouve la digestion, ou le ventre, qui assure la communication entre la bouche et l'anus. La juxtaposition du couteau de cuisine et de la salle de bains ajoute donc une dimension supplémentaire à la reconfiguration culinaire du meurtre sous la douche en mobilisant l'ensemble des fonctions organiques qui

lui sont liées et dont on sait qu'elles s'impliquent mutuellement: manger, digérer, déféquer.

Mais ce n'est pas seulement la cuvette qui, par son association à la purgation, procède, sur le plan du décor, de l'engrenage digestif: la douche et toute sa tuyauterie sont également de la partie dans la mesure où s'y reproduit la tuyauterie intérieure du corps. N'oublions pas, en effet, que le corps, vu de l'intérieur, apparaît comme un immense tuyau. Comme le remarque Georg Groddeck:

*À l'intérieur, une communication subsiste par l'espace vide entre les ouvertures de la tête et les embouchures anales et urétrales ; cet espace vide est revêtu d'une sorte de peau retournée ; il fait partie du tout de l'être humain, mais possède la particularité de pouvoir accueillir en soi des objets du dehors et restituer des objets au-dehors. La ressemblance de l'être humain avec un sac, ou, mieux, avec un tuyau aux parois rigides, est ainsi donnée. L'espace vide est partie essentielle de l'être humain.*<sup>12</sup>

Une première analogie entre ce «corps-tuyau» et la douche porte évidemment sur leur disposition dans l'espace: dans les deux cas, l'entrée se trouve en haut (orifice supérieur) et la sortie en bas (orifice inférieur). Cette analogie est par ailleurs partiellement supportée par le langage qui lie également la douche au corps et à sa verticalité: à la bouche de l'être humain correspond, en français, le «bec» de douche ou la «pomme» de douche (comme la *pomme d'Adam*), et la «*shower head*» en anglais. En ce qui concerne les orifices inférieurs, il est vrai, le langage supporte moins bien l'analogie corporelle; on remarquera néanmoins qu'en français on utilise couramment le syntagme «*trou du bain*» pour désigner la bonde et «*trou du cul*» pour désigner l'anus. Un rapprochement similaire existe en anglais où l'on utilise les termes «*plughole*» pour la bonde et, de façon plus familière, «*asshole*» pour l'anus, les deux expressions faisant appel au même radical. Enfin, comment ne pas penser ici à certains mythes analysés par Lévi-Strauss dans *Le Cru et le Cuit* et qui ont tous «en commun une dialectique de l'ouverture et de la fermeture opérant à deux niveaux: celui des orifices supérieurs (bouche, oreille) et celui des orifices inférieurs (anus, méat urinaire, vagin) passant d'ailleurs librement de l'un à l'autre»<sup>13</sup>. De la même

manière, le meurtre sous la douche nous amène à nous déplacer d'un orifice à l'autre en commutant les orifices inférieurs et supérieurs: trou de la cuvette, bec de douche, bouche ouverte de Marion, bonde du bain. De tels déplacements indiquent une conception du corps selon laquelle les cavités sont librement interchangeables, la bouche et l'anus étant, «parmi tous les orifices engagés dans l'aventure organique, les plus favorables à la substitution réciproque»<sup>14</sup> puisqu'ils s'interpellent et se complètent l'un et l'autre dans la fonction digestive.

De même, les noms de famille des personnages qui participent à l'épisode du meurtre sous la douche servent également de traits figuraux. Raymond Bellour<sup>15</sup> a déjà noté le lien unissant Marion à un oiseau: Crane est le nom que porte en anglais la grue. Ce rapprochement la voue déjà à la mort: entre les mains de Norman, les oiseaux sont tués et empaillés. Il ne fait pas de doute, par ailleurs, que l'univers de *Psycho* abonde en oiseaux: Marion habite Phoenix et, comme il se doit, sa mort est ponctuée par la mort symbolique d'un oiseau: à la vue du cadavre de Marion, Norman, épouvanté, heurte malgré lui un petit tableau montrant l'image d'un oiseau (la chambre de Marion en est remplie) qui tombe à ses pieds. Mais comment ne pas voir également dans le nom de la jeune femme l'anagramme de *carne*, la viande? Et pourquoi ne pas découper Bates de la façon suivante: *B-ate-s*, de façon à mettre à jour le caractère à la fois culinaire et dévorateur (c'est bien d'un couteau de cuisine dont il s'agit) de l'action?

Même la mère de Norman participe à ce réseau. On a souvent fait état du caractère œdipien du drame de *Psycho*: le meurtre de Marion est un effet qui trouve sa cause dans l'Œdipe non résolu de Norman, lequel est coupable de matricide. Or, c'est bien la «mère» – celle que construit Norman dans sa folie – qui commet le meurtre. Dès que l'on considère cet aspect de l'argument filmique<sup>16</sup>, apparaît une nouvelle dimension de la figure dont la cohérence repose une fois de plus sur l'arme du meurtre. Aussi, de la mise en relation du couteau de cuisine avec la «mère» émerge une image si commune d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre, si permanente dans l'histoire des arts et si profondément ancrée dans l'expérience

de tout un chacun, qu'elle constitue, à en croire Jung et d'autres à sa suite, la représentation d'un véritable archétype. En effet, qui ne saurait entrevoir, à travers ces seuls traits figuratifs que sont le couteau de cuisine – outil servant à la préparation des aliments – et la « mère », l'image fondamentale, première, de la mère nourricière?

Chez les Grecs, cette image maternelle trouvait à s'incarner dans les trois grandes déesses de la mythologie liées à la terre et à la fertilité: Gaïa, Rhéa, et Déméter, soit la mère des dieux, la mère des Olympiens, et la déesse maternelle de la Terre; trois incarnations telluriques de la Grande Mère. Si je mentionne ces incarnations mythologiques, c'est qu'elles ont l'avantage, par rapport à mon propos, de bien mettre en évidence quelques-uns des différents aspects qui font de la Grande Mère une image d'une grande complexité. Aussi, chacune de ces déesses-mères est-elle à la fois « bonne » et « terrible ». L'incarnation la plus intéressante en ce qui nous concerne sera Déméter, la déesse du blé, à qui revient, dans le partage des fonctions de la Grande Mère grecque, la dimension nourricière de la Terre-Mère. Les récits légendaires qui accompagnent l'initiation aux mystères d'Eleusis rendent bien le double aspect – positif et négatif – de la déesse. On y apprend, entre autres, que Déméter peut refuser de remplir ses fonctions divines qui consistent à assurer la fécondité de la terre et l'abondance des récoltes; c'est alors la stérilité, la famine et la mort<sup>17</sup>. Il s'agit là de l'aspect terrible de la Grande Mère, image d'une mère – la Déméter des profondeurs – qui refuse de nourrir et qui tue. Cet aspect terrible de la mère nourricière est particulièrement utile pour saisir la composante maternelle de la figure du meurtre sous la douche. Aussi n'est-ce pas à la bonne mère nourricière – celle qui est installée dans la cuisine et qui utilise son couteau pour préparer le repas – que nous avons affaire ici, mais plutôt à la mère terrible, meurtrière, qui utilise ses outils de cuisine – c'est-à-dire son pouvoir de nourricière, pouvoir sur l'aliment – pour tuer. Il s'agit bien, du point de vue de la figure, d'une Déméter des profondeurs qui tue Marion après avoir refusé de la nourrir (on se rappellera les paroles entendues par Marion lors du conflit entre Norman et

« la mère »: « *Go tell her she'll not be appeasing her ugly appetite with my food or my son!* »).

Enfin, ce n'est plus seulement Norman-la mère qui s'abat sur Marion, mais la nature sous différents aspects: l'orage qui se déchaîne et force la jeune femme à trouver refuge au Bates Motel; les eaux de la douche et du marais infernal qui l'attendent patiemment; le paysage agreste et nocturne autour du motel qui s'oppose aux images de Phoenix. N'est-ce pas, par ailleurs, avec toute la soudaineté et la violence d'un orage (n'oublions pas que le son fait par la douche est identique, dans le film, au bruitage de l'orage) ou d'une tempête – c'est-à-dire d'un acte irrationnel, naturel, aveugle – que Marion sera foudroyée? Voilà autant d'aspects de la Grande Mère-nature négative dont l'image va se poursuivre jusqu'à la fin du film, avec la révélation du cadavre desséché, aveugle, véritable Déméter des profondeurs qui se dissimule sous la terre dans le *cellier à fruits* de la maison maternelle.

Je pourrais poursuivre cette complexification sur plusieurs plans, dont celui de la sexualité. Combien de commentateurs ont vu le meurtre sous la douche comme un viol? Or, il faut dire qu'il n'est pas difficile, du point de vue de l'imaginaire du moins, de glisser du cannibalisme au viol. Il s'agit dans les deux cas « d'actes de chair » sur lesquels pèsent, dans nos cultures occidentales, de lourds interdits: interdits qui touchent la mort (et le meurtre) et interdits qui touchent la sexualité. Le langage, par ailleurs, témoigne bien de tels rapports en reliant métaphoriquement les choses du manger et du sexe de façon à ce que les amoureux apparaissent ni plus ni moins sous les traits du cannibale. Ne dit-on pas que l'on « consomme » un mariage, ou d'une personne qu'elle est « belle à croquer », ou d'un individu qu'il fait preuve d'un grand « appétit sexuel »? Enfin, l'acte sexuel n'est-il pas, comme l'acte alimentaire (suivi de ses déjections), une histoire d'orifices, de tuyaux, d'écoulements...? Je pourrais également parler de la dimension excrémentielle de Marion, laquelle finit dans le marais fangeux derrière le motel<sup>18</sup> (le trajet de la jeune femme se résumant à celui qui mène de *carne* à *fèces*) – on notera à cet égard que le nom Crane est également, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la marque de

commerce du plus important fabricant de tuyauteries et de cuvettes de W.-C. en Amérique du Nord! –, de la nature de l'eau, de l'impureté, etc. La figure, on le voit bien, se poursuit dans plusieurs directions qu'il est impossible de mettre à jour ici, faute d'espace.

Enfin, on pourrait se demander, à ce stade, si l'expérience figurale, à titre de *memoria*, ne correspond pas à une pratique interprétative débridée, une sorte de «anything goes» interprétatif. C'est ce qu'il convient de clarifier avant de conclure.

#### DE LA SÉMIOLOGIE À LA SÉMIOTISATION DU FILM

Pour qu'émerge la figure, le spectateur doit interpréter le film qu'il regarde et, plus spécifiquement, interpréter ce qui, du film, l'impressionne. Mais pour comprendre cette remarque il importe d'abord de s'entendre sur le sens à donner au concept d'interprétation.

Depuis plusieurs années maintenant, la question de l'interprétation et, corrélativement, celle du sens font l'objet de débats orageux au sein des différentes disciplines qui composent les sciences humaines. On pense tout particulièrement aux études littéraires et aux disciplines qui gravitent autour d'elles et qui s'en inspirent, où ces questions resurgissent, nourries aujourd'hui par des courants critiques comme la déconstruction ou le *reader-response criticism*. Les études cinématographiques n'ont donc pas été exemptes de ces questionnements, comme en témoigne l'ouvrage récent de David Bordwell, *Making Meaning*<sup>19</sup>, véritable charge à l'endroit de l'herméneutique marxiste et psychanalytique qui prévaut toujours du côté de la critique cinématographique américaine. La sémiotique s'est également jointe au débat. Umberto Eco, notamment dans *Les Limites de l'interprétation* et dans une petite plaquette intitulée *Interpretation and Overinterpretation*<sup>20</sup>, émet de sérieuses réserves quant aux «dérives» sémantiques que sanctionnent certaines pratiques interprétatives. Comme plusieurs remarques faites par Eco me permettent de mettre en perspective la spécificité interprétative de la figure, il ne sera pas inutile de s'attarder quelque peu sur sa conception de l'interprétation et de la surinterprétation.

Eco fonde ses idées concernant le concept d'interprétation sur le modèle du signe proposé par

Peirce, ce qui m'apparaît être un avantage sur le modèle herméneutique. L'herméneutique, on le sait, a tendance à chercher des significations plus ou moins cachées ou dissimulées dans un texte et c'est habituellement à cette activité que renvoie l'acte interprétatif. «L'interprétation, écrit Paul Ricœur, est le travail de la pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale»<sup>21</sup>.

L'herméneutique présuppose une sorte de doublet sémantique: sous le sens littéral ou apparent d'un texte, un sens chiffré se dissimule. Au contraire, pour la sémiotique, c'est tout l'univers du sens qui relève de l'interprétation et non pas seulement le sens dit «caché». En effet, tout usage de signe constitue un acte interprétatif – ce qui englobe, théoriquement, les significations découvertes par l'herméneute. L'interprétation est ici ce qui assure la relation d'un signe (*representamen*) à son objet (objet immédiat): c'est l'interprétance. À cet égard, Eco résume bien la pensée de Peirce lorsqu'il écrit:

*Dans le processus de sémiosis illimitée que Peirce fonde et décrit, il est impossible d'établir le signifié [sic] d'une expression, c'est-à-dire d'interpréter cette expression, si ce n'est en la traduisant en d'autres signes (qu'ils appartiennent ou non au même système sémiotique) de façon à ce que l'interprétant rende compte de l'interprété sous quelque rapport, mais aussi de façon à ce qu'il fasse connaître quelque chose de plus de cet interprété.*<sup>22</sup>

Sur le plan sémantique, conclut Eco, les propos de Peirce permettent l'élaboration d'un modèle en forme d'encyclopédie.

À supposer maintenant, dans cette perspective, qu'un film puisse être mis en signe à travers l'acte de «spectature», on peut évidemment s'interroger sur sa (ou ses) signification(s), c'est-à-dire sur son (ou ses) interprétation(s). À première vue, l'adoption d'une sémantique à interprétants laisse ouvert le champ interprétatif: il y aurait autant de définitions d'un terme qu'il y a d'interprétants. La sémiotique peircéenne nous conduirait donc tout droit vers la dérive interprétative qu'on trouve chez quelques déconstructionnistes et chez certains «intégristes» de l'école du *reader-response criticism*. À l'inverse, Eco



– s'appuyant sur le réalisme peircien – va chercher à réguler la sémiosis illimitée afin d'éviter toute « croissance connotative de type cancéreux »<sup>23</sup> et prendre ainsi ses distances par rapport à une *utilisation* du texte dont les racines remontent à l'hermétisme médiéval (arts de la mémoire, alchimie, mysticisme, doctrine des signatures, etc.). On en vient ici au cœur de la question. Selon le point de vue adopté par Eco, le spectateur – ou le lecteur – a deux options : soit il interprète le film – le texte –, soit il l'utilise (de façon hermétique ou pas). Or qu'en est-il de la figure ? Faut-il y voir un cas de surinterprétation, une espèce de dérive hermétique ou kabbalistique du sens ? Voyons ce qu'il en est en utilisant le cadre brossé par Eco, lequel sera utile pour situer la spécificité de la figure et éviter que des malentendus se produisent à son sujet.

Une fois le principe d'une sémantique à interprétants adopté, quels critères permettent d'affirmer qu'un lecteur surinterprète ? Pour répondre à cette question, Eco distingue trois types d'intentions postulées selon lui par les différentes théories de l'interprétation : *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris*. Dans le premier cas, l'interprétation cherche dans le texte ce que l'auteur voulait dire ; dans le deuxième cas, l'interprétation cherche dans le texte ce qu'il dit indépendamment des intentions de son auteur et ce, en référence à la cohérence contextuelle du texte et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère ; dans le dernier cas, l'interprétation cherche dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence avec ses propres systèmes de signification et/ou en référence avec ses propres désirs, pulsions, volontés<sup>24</sup>. Il est possible alors d'adopter au moins trois points de vue quant à l'infinité des interprétations d'un film, selon l'*intentio* à laquelle on se réfère. Par ailleurs, les différentes théories de l'interprétation font jouer tantôt l'une avec l'autre, tantôt l'une contre l'autre les différentes *intentiones*. Aussi, une des différences les plus importantes entre la sémiotique de l'interprétation et la déconstruction, explique Eco, a trait à la façon dont chacune fait jouer l'*intentio lectoris* : alors que la première recherche « dans l'*intentio operis* le critère nécessaire pour évaluer les manifestations de l'*intentio lectoris* »<sup>25</sup>, la deuxième privilégie l'*intentio lectoris* en

faisant appel à l'ambiguïté irréductible du texte, lequel devient un stimulus à la dérive interprétative. En ce sens, on peut dire d'ores et déjà qu'aux yeux d'Eco, la surinterprétation concerne ni plus ni moins l'autonomie de l'*intentio lectoris* (le lecteur/spectateur) par rapport à l'*intentio operis* (le texte) et/ou à l'*intentio auctoris* (l'auteur).

En fait, la surinterprétation est entendue ici comme celle qui nous éloigne de l'*intentio operis* et/ou de l'*intentio auctoris* et ce, quelle que soit la justification de cet éloignement. Le texte, explique Eco, mobilise une encyclopédie pour assurer sa cohérence sémantique et met en scène, du fait même, un Lecteur Modèle. Ce serait en fait son intention :

*Since the intention of the text is basically to produce a Model Reader able to make conjectures about it, the initiative of the Model Reader consists in figuring out a Model Author that is not the empirical one and that, at the end, coincides with the intention of the text.*<sup>26</sup>

On se retrouve devant une curieuse situation – il s'agit d'un cercle herméneutique, en fait – où le sens d'un texte (sens qu'il faut interpréter) justifie son interprétation : « le texte est un objet que l'interprétation construit dans la tentative circulaire de se valider en se fondant sur ce qu'il construit »<sup>27</sup>. On peut conclure cependant que la différence entre interprétation et surinterprétation réside dans la façon dont l'interprète justifie son interprétation, c'est-à-dire qu'elle repose sur la façon dont il utilise la portion d'encyclopédie nécessaire à la compréhension du texte ou, en d'autres termes, nécessaire à la construction de l'*intentio operis*. Le cadre épistémologique d'une telle conception est évidemment la communication : l'interprète d'Eco est celui qui se demande ce que le texte cherche à lui communiquer.

L'interprétation est constamment guidée par le texte dans la construction d'une explication plausible (c'est-à-dire, en termes peirciens, d'une abduction), alors que la surinterprétation repose, quant à elle, sur une utilisation allégorique ou symbolique du texte, une sorte de délire (ou *dé-lire* !) mystique et hermétique – ou postmoderne ! – qui abandonne le texte au profit d'une régression sans fin du sens, fondée sur une métaphysique de la ressemblance.

Parmi les exemples de sémosis hermétique de ce type commentés par Eco, on retrouve les mnémotechniques de la Renaissance et du baroque. À partir du postulat que « tout artifice mnémotechnique est indiscutablement un phénomène de pertinence sémiotique »<sup>28</sup>, Eco s'engage à montrer que – contrairement aux *ars memoria* gréco-latins qui constituent des artifices sémosiques mais non des sémiotiques (au sens hjelmslévien du terme<sup>29</sup>) – les mnémotechniques de la Renaissance et du baroque présentent certaines des caractéristiques d'une sémiotique : elles cherchent notamment à corréler une forme de l'expression (les images et les lieux) et une forme du contenu (organisation de l'univers, du cosmos), la valeur d'expression ou de contenu d'une unité étant, de surcroît, déterminée par le système mnémotechnique lui-même. Or le problème, soutient Eco, concerne la corrélation entre les unités des deux plans : le renvoi du signe à son objet – c'est-à-dire l'interprétance – repose toujours sur une métaphysique de la ressemblance (c'est ici la doctrine des signatures<sup>30</sup>) trop vague ou, du moins, trop flexible. L'interprétation est infinie, non pas parce qu'on postule, comme chez certains déconstructionnistes, l'absence de toute signification univoque ou transcendantale, mais parce que tout ressemble à tout, et donc parce que tout peut être un interprétant de tout<sup>31</sup>.

Essayons maintenant de situer la figure dans tout cela. En déployant la figure du meurtre sous la douche, on a vu apparaître l'assassinat de Marion Crane sous l'angle de l'alimentation et de la digestion. Surinterprétation ? Effet de dérive du sens fondé sur la mémoire et l'imagination, et où tout renverrait à tout ? Utilisation symbolique du film ?

Jouons cartes sur table : la figure n'est pas une interprétation (au sens d'Eco) bien qu'elle soit une représentation (et donc une interprétation au sens peircien). En effet, je ne vise pas à expliquer *Psycho* ou encore à expliquer comment *Psycho* et son meurtre sous la douche construisent un quelconque Spectateur Modèle. Dit autrement, la figure ne vise pas l'*intentio operis* (ni l'*intentio auctoris*). Cela dit, nous allons voir qu'elle possède des caractéristiques communes à la fois à l'interprétation (au sens d'Eco) et à l'utilisation, et

que cela est possible dans la mesure où elle déplace fondamentalement les enjeux épistémologiques qui animent ces conceptions.

Comme je l'ai souligné plus haut, je ne vise pas ici à décrire comment le film signifie ni comment il « communique » sa signification : la figure ne participe pas à l'étude du cinéma comme « fait de langage », comme sémiotique (au sens hjelmslévien) – c'était là, par ailleurs, le projet de la sémiologie structuraliste. La perspective adoptée ici est plutôt celle de la *sémiotisation*<sup>32</sup> de l'objet filmique à travers l'acte de « spectature ». Ainsi, tandis que la sémiologie structuraliste – à laquelle Eco participe toujours – examine la littérature ou le cinéma sous l'angle de la communication par signes, le parti pris de la « spectature » examine plutôt comment le spectateur met en signe le film-objet-du-monde pour le comprendre et y voir du sens. Inutile de rappeler ici que la sémiotique, dont l'objet d'étude est la sémiose, ne concerne pas uniquement les faits communicatifs ou langagiers. En effet, les symptômes d'une maladie, la fumée que produit le feu, la girouette qui tourne au vent sont tous des phénomènes qui sont susceptibles d'être mis en signes ou *sémiotisés* ; c'est-à-dire, pour être plus précis, qu'il est des contextes au sein desquels l'être humain utilise des signes pour *interpréter* ces phénomènes. Cela dit, aucun des phénomènes en question ne constitue *en soi* un signe (ou une instance de communication). De même, ce qui vaut pour les objets du monde vaut également pour un film, lequel n'est pas un fait communicatif (il m'est impossible de communiquer avec un film que je regarde ou avec son auteur !). On comprendra par là que, du point de vue de l'acte de « spectature », *tout dans un film n'est pas signe*, bien que tout soit susceptible d'en être un. C'est dans l'acte de « spectature » (grâce aux différents processus, lesquels constituent autant de processus de sémiotisation) qu'a lieu la mise en signe du film. La figure, à cet égard, n'est qu'un des aspects de la sémiose spectatorielle, aspect qui est propre au processus symbolique. Sa spécificité interprétative ou sémosique concerne la *traduction* de ce qui est vu et entendu et qui impressionne en termes imaginaires de façon à constituer une *memoria* filmique. Cela dit, la figure n'est pas une mnémotechnique, comme c'est le

cas avec les théâtres ou les palais de la mémoire de l'Antiquité ou de la Renaissance: elle n'est pas un outil de mémorisation, le spectateur ne cherchant pas nécessairement à mémoriser le film qu'il regarde, ne choisissant pas ce qui va l'impressionner. Seulement, elle reconnaît – comme le font les arts mnémotechniques – que la mémoire – ce qu'on pourrait appeler ici la mémoire filmique – suppose également le travail de l'imagination. La figure est donc une représentation imaginaire du film qui se construit pendant l'acte de «spectature» et qui tiendra lieu, pour le spectateur, de ce qui l'a impressionné. C'est une interprétation au sens strict ou sémiotique du terme: une représentation (imaginaire) du contenu d'un film. Mais dans la mesure où la figure ne correspond pas au contenu «littéral» d'un film ou d'un fragment filmique et qu'elle ne cherche pas à décrire son *intentio*, on pourrait être tenté d'y voir le résultat d'une *utilisation symbolique*. Eco, en effet, explique qu'il est possible de lire (d'utiliser) un texte selon le mode symbolique; c'est d'ailleurs ce que font, souligne-t-il, les mystiques et les kabbalistes, les esthètes romantiques, les alchimistes, certains déconstructionnistes et autres lecteurs hermétiques.

Eco décrit le symbole comme un signe plurivoque, sémantiquement ouvert, inépuisable, indéchiffrable. Son signifié est flou, imprécis, au point où il constitue une véritable «nébuleuse de contenu»:

*[...] c'est-à-dire une série de propriétés qui se réfèrent à des champs différents et difficilement structurables d'une encyclopédie culturelle donnée : si bien que chacun peut réagir face à l'expression en la remplissant des propriétés qui lui agréent le plus, sans qu'aucune règle sémantique puisse prescrire les modalités de la bonne interprétation.* <sup>33</sup>

L'utilisation symbolique d'un texte consiste précisément à en faire un symbole, ce qu'accomplit le mystique face au Sacré, mais également l'herméneute dont la pratique, on le sait, trouve son origine dans la rencontre religieuse avec le Sacré. Utiliser un texte symboliquement, c'est donc y trouver ce qu'on y projette (Dieu, par exemple). Mais n'est-ce pas là justement ce que je fais lorsque j'interprète le meurtre sous la douche sous l'angle de l'alimentation et de la digestion? Ne suis-je pas en train de projeter mes

propres obsessions sur le film? Ne suis-je pas en train d'en faire un symbole privé?

D'une part, j'accepte volontiers que l'alimentation et la digestion fassent partie de mes obsessions. En cela, je rappelle que la figure résulte de l'*intégration* des résultats de la «spectature» au sein de l'imaginaire du spectateur – je préfère d'ailleurs cette formulation à la notion de «projection», laquelle ne souligne pas assez l'aspect appropriatif de la figure: avec la figure je m'approprie le film et m'en construis une mémoire. D'autre part, la figure possède bien certaines des caractéristiques du symbole (au sens d'Eco), notamment l'aspect ouvert, inépuisable. La figure, en effet, se définit au moyen d'une suite potentiellement illimitée d'interprétants: l'alimentation et la digestion n'en sont qu'un aspect, qu'une façon partielle de la décrire. Mais, malgré tout, la figure du meurtre sous la douche ne résulte pas d'une utilisation symbolique (ou hermétique) de *Psycho*. Et la raison est très simple: *la figure n'est pas le contenu du film et ne prétend pas l'être*. Il ne s'agit pas ici de chercher quelque signification *indirecte, cachée ou dissimulée* (par Dieu, Hitchcock, le Destin, etc.) et qui serait une *propriété* du film. La figure ne constitue pas une *découverte* du sens: c'est plutôt, faute d'un meilleur terme, une *émergence* du sens. Contrairement à l'expérience symbolique, l'expérience figurale n'est pas, pour celui chez qui elle émerge, l'expérience du contact avec une vérité – qu'elle soit «dans» ou «derrière» le texte, immanente ou transcendante <sup>34</sup> –, vérité qui serait transmise indirectement. Serait-elle alors, plutôt qu'une utilisation symbolique, une simple «utilisation»?

L'utilisation, explique Eco, conçoit le texte comme un «stimulus de l'imagination». Or c'est là, je l'ai déjà mentionné, une dimension fondamentale de la figure; et c'est ce en quoi la figure s'apparente précisément à l'utilisation. Il est des textes, des films, qui nous touchent – nous impressionnent – et nous font rêver. La figure est à la fois la mémoire (la *memoria*) et la poursuite de ce rêve, alors que le film trouve son sens en nous. Mais dans *Lector in fabula*, où il présente pour la première fois l'opposition interprétation/utilisation, Eco caractérise cette dernière comme une sorte d'auberge espagnole où tout est possible: rien n'empêche le lecteur – ou le spectateur – de faire ce

dont il a envie avec un texte. L'utilisation n'a pas nécessairement un caractère hermétique, dans la mesure essentiellement où le lecteur ne cherche pas, par sa lecture, à trouver une quelconque *intentio operis* ou *auctoris*. Par exemple, je peux lire *le Procès* comme un roman policier ou faire comme Proust et « lire l'horaire des chemins de fer [en retrouvant] dans les noms des localités du Valois les échos doux et labyrinthiques de voyage de Nerval à la recherche de Sylvie ». Or, tant que j'évite de croire qu'il s'agit là des significations indirectes (mais « véridiques ») du roman de Kafka ou de l'horaire des chemins de fer, tant que j'évite d'y voir l'intention du texte ou de l'auteur, j'évite également la charge d'hermétisme. Mais voilà, soutient Eco, il ne s'agit pas non plus d'interprétation. La lecture de Kafka comme s'il s'agissait d'un roman policier est bien permise *légalement*, explique-t-il, « mais textuellement cela produit un piètre résultat. Autant se rouler des joints de marijuana avec les pages du livre, ce serait bien meilleur ». Quant à la lecture « proustienne » de l'horaire des chemins de fer, « il ne s'agissait pas d'interprétation de l'horaire, c'était l'une de ses utilisations légitimes, presque psychédélique ». À l'inverse de ces exemples, toutefois, la figure se fonde sur la *compréhension* du film ou du fragment filmique qui impressionne. C'est ce en quoi elle nécessite le travail conjoint des autres processus de « spectature » qui, s'ils sont également subjectifs, n'en sont pas moins sujets à partage de par le type de connaissances et d'habiletés qu'ils mettent en jeu.

Le matériau de la figure est donc le *texte filmique* tel qu'il s'élabore de façon parallèle à travers les processus perceptuel-cognitif-argumentatif qui assurent la compréhension du film et à travers le processus affectif grâce à quoi un film, un passage filmique, touche – ou impressionne – son spectateur. La figure se fonde ainsi sur un contenu formel (segments d'information, argumentaire narratif) dont la délimitation et la construction nécessitent l'activation subjective et individuelle de compétences à la fois naturelles (structures de connaissance) et socio-culturelles (contenu des structures de connaissance). Segments et forme constituent donc une contrainte pour la complexification figurale et ce, de la même façon que, chez Eco, la signification littérale constitue une

contrainte pour l'interprétation. La figure, en d'autres mots, *doit* être « supportée » par des éléments du film, que j'appelle ici des traits. Ces traits (segmentaux ou formels) servent de *representamen* pour la sémiose figurale. Ils sont interprétés par une suite ouverte et indéfinie d'interprétants qui définissent extensionnellement la figure et qui sont fournis par une imagination dont l'empan est déterminé par la mémoire. Ces interprétants se présentent sous forme de lieux mémoriaux ou *topiques*, lesquels sont évoqués par l'imagination pour interpréter les différents traits qui représentent la version imaginaire du texte filmique (qui équivaut à l'« objet dynamique »). Ainsi, pour prendre un exemple, si les topiques alimentaire et digestive sont évoquées par la figure du meurtre sous la douche, c'est parce que : a) l'arme du meurtre est un couteau de cuisine, c'est-à-dire un objet dont la fonction principale est de servir à la préparation des aliments, b) le meurtre prend place dans une salle de bains, lieu où l'on élimine les déchets organiques liés à la consommation d'aliments, c) le nom Crane est un anagramme de *carne* (qui signifie viande en latin), etc. Les traits (le nom de la victime, l'arme du crime, le lieu de l'action) trouvent ici une *cohérence* imaginaire – un sens – à partir des topiques mémorielles qu'elles évoquent. Comme on peut le voir, le contenu du film conduit l'imagination du spectateur à déployer une plus ou moins vaste portion de *son* encyclopédie (à titre de connaissances du monde à la fois personnelles et culturelles : savoir sur les couteaux, les salles de bains, compétence linguistique) pour construire sa *memoria* filmique et s'approprier le film en se le représentant à lui-même sous forme de figure. Mais la question demeure : quelle portion de l'encyclopédie utiliser ?

En principe, il n'y a aucune restriction. C'est pourquoi la figure est théoriquement ouverte et indéfinie. En ce sens, la seule véritable restriction est l'étendue de l'encyclopédie qu'utilise le spectateur pour faire sens de ce qui l'impressionne en élaborant sa *memoria* du film. En pratique, le spectateur poursuit la sémiose jusqu'à ce qu'il soit satisfait des résultats et décide de l'interrompre. Par ailleurs, je souligne qu'il n'y a aucune *instruction* à suivre quant à l'actualisation de l'encyclopédie : c'est la mémoire et

l'imagination du spectateur qui règlent l'utilisation de l'encyclopédie et assurent la sémiotisation du film. À cause de cela, la figure oscille constamment entre l'univers intime et privé de la mémoire et de l'imaginaire du spectateur et l'univers public de la mémoire et de l'imaginaire culturel. Or, lorsqu'elle est très privée, la figure s'apparente, il me semble, au *punctum* barthésien<sup>35</sup>.

La figure, bien que distincte, possède donc des caractéristiques qui appartiennent à la fois à l'interprétation et à l'utilisation (au sens qu'Eco donne à ces termes). Elle réussit cet exploit en remplaçant la *sémiotique du film* par la *sémiotisation du film* et en déplaçant par là même le rapport entre le film et le spectateur: ce n'est plus le texte qui produit son spectateur mais le spectateur qui produit son texte. De l'utilisation, la figure possède le côté expérimental. En effet, il existe un côté «expérimentation» à l'acte de «spectature» alors que le spectateur laisse travailler son imagination sans savoir d'avance où cela le conduira (mais en sachant bien toutefois que cela ne le conduira pas à découvrir l'intention de l'auteur ou celle du texte, mais bien la sienne). De l'interprétation elle possède la contrainte formelle: la figure est une interprétation des résultats parallèles et concomitants des autres processus de «spectature». Comme l'interprétation, elle repose également sur un principe de cohérence: la figure, en effet, donne une cohérence à des traits du film et s'offre comme une structuration (imaginaire) du contenu – impressionnant – d'un film: le couteau de cuisine, la salle de bains rendent plausible le nom «Crane» et la signification anagrammatique que j'en tire. Mais si la figure s'apparente à la fois à l'interprétation et à l'utilisation des textes, c'est surtout parce qu'elle diffère des deux à la fois – comme on l'a vu – tout autant qu'elle diffère de l'herméneutique et autres quêtes de significations indirectes.

## CONCLUSION

La figure est un des modes d'être d'un film à l'esprit du spectateur grâce, entre autres, au travail de sa mémoire et de son imagination. Sa mise à jour s'inscrit dans une volonté de situer l'acte de «spectature» et le spectateur qui le réalise au centre de

la problématique sémiotique. Or, cela entraîne nécessairement que l'on abandonne l'épistémologie structuraliste et qu'on la remplace par une sémiotique de l'expérience. Aujourd'hui que sa popularité va décroissante et que plusieurs voient «l'aventure sémiologique» comme un moment passé, la sémiotique du cinéma n'a plus les moyens d'éviter les problèmes que pose l'effectuation de la sémiologie dans ses dimensions à la fois personnelles et subjectives. Une véritable *sémiotique appliquée* se doit d'examiner comment l'être humain utilise des signes pour interagir avec le monde, c'est-à-dire examiner comment il met en signe le monde et ses choses, comment il se les représente à lui-même.

## NOTES

1. Cet article reprend de façon beaucoup plus élaborée une communication livrée lors du colloque «Le cinéma: acte et présence», dont les actes sont à paraître aux Éd. Nuit Blanche.
2. Cicéron, *De l'orateur*, Livre II, LXXXVI, 353-354, texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 154.
3. *Rhétorique à Hérénus*, Livre III, 29, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 115.
4. Les arts de la mémoire de l'Antiquité distinguent deux types de mémoires, la *memoria rerum* ou mémoire des choses et la *memoria verborum* ou mémoire des mots.
5. *Rhétorique à Hérénus*, *op. cit.*, p. 119.
6. Voir le processus que décrit Quintilien dans *Institution oratoire*, Livre XI, 2, 18-21, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 211-212.
7. Il s'agit ici de l'application à la «spectature» cinématographique de l'un des cinq processus de l'acte de lecture tel que décrit par Gilles Thérien dans «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990.
8. En fait, dès la parution du film au printemps de 1960, le meurtre sous la douche est directement lié à l'important succès financier du film, du moins si l'on se reporte au *New York Times* de l'époque.
9. Les traits supportent ou documentent la figure. Ces traits sont importants dans la mesure où ils servent à la fois de support et de trace (d'indice au sens peircien) par rapport à la figure.
10. Clover, C. J., *Men, Women, and Chain Saws*, Princeton, Princeton University Press, p. 31-32.
11. Il est difficile d'envisager au cinéma l'image d'un couteau générique, bien qu'il soit possible de dissimuler certaines spécificités de l'objet: l'image de l'ombre d'un couteau, par exemple, peut rendre difficile la tâche d'identifier avec certitude le type de couteau qui est utilisé. Ce n'est certes pas le cas ici.

12. Groddeck, G., « Du ventre humain et de son âme », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Lieux du corps », n° 3, 1971, p. 217. C'est moi qui souligne.

13. Lévi-Strauss, C., *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 144-145.

14. Châtelet, N., *Le Corps à corps culinaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 95.

15. Bellour, R., *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

16. Le spectateur est amené à croire que c'est véritablement la mère de Norman qui est responsable du meurtre de la jeune pensionnaire du motel, histoire de ralentir la découverte de l'énigme et d'assurer le choc final.

17. Selon la légende, Déméter était descendue de l'Olympe pour retrouver sa fille Perséphone, laquelle avait été enlevée par Hadès et emmenée par lui au monde des Enfers. Une fois sur la terre, la déesse, déguisée en vieille femme, décida d'y rester et d'abdiquer ses fonctions divines jusqu'à ce qu'on lui rende sa fille. L'absence de Déméter rendit la terre stérile et mortelle. Zeus dut intervenir et un compromis fut fait entre Déméter et Hadès : une fois Déméter revenue au ciel, Perséphone partagerait l'année entre sa mère et le monde souterrain. Le résultat est le cycle des saisons qui assure la fertilité de la terre au printemps et durant l'été (mois où Perséphone et Déméter sont réunies), et la stérilité durant les mois d'hiver.

18. Je pense entre autres au commentaire de Raymond Durnat : « [...] the bathroom scene, very glossy and white, and devoted to the theme of cleanliness, is followed by a scene in which everything disappears into a black sticky cesspool. Norman has pulled the chain ». Durnat, R., *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London, Faber and Faber, 1974, p. 326. En fait, le statut excrémental de Marion s'étoile sur plusieurs traits répartis tout au long du film. En premier lieu, on remarque que Marion subit le même sort que l'argent dérobé : les deux seront retrouvés dans le coffre de la voiture au fond des eaux boueuses et excrémentielles du marais. Or, sans s'aventurer trop avant dans le domaine de la psychanalyse, on sait qu'il est convenu, depuis Freud, de relier argent et fèces : l'argent se substituant pour l'adulte à ce que représente l'excrément pour l'enfant, c'est-à-dire un objet de valeur et de propriété. Le parallèle qui s'établit entre Marion et l'argent, via le sort commun qui leur est réservé, sert donc à renforcer le lien que l'imagination fait entretenir entre Marion et l'excrément. Enfin, au-delà du rapprochement qui permet le savoir psychanalytique, le statut excrémental de la jeune femme s'affirme plus loin dans le film par la découverte faite par sa sœur Lila dans les W.-C. de la chambre de motel antérieurement occupée par Marion. En fouillant avec Sam la chambre en question, Lila découvre un bout de papier sur lequel on peut lire quelques chiffres : – Lila : « Figuring! It didn't get washed down! Look. Some figure has been added to or subtracted from forty thousand! That proves Marion was here! It'd be too wild a coincidence ». Du point de vue du déroulement du récit, cette découverte constitue un indice de la présence de Marion au Bates Motel. En effet, la trouvaille confirme le rapport du détective Arbogast et relance l'action vers le dénouement final. Voilà pour l'argument. La saisie figurale du déictique « ici » (« here ») permet toutefois d'en détourner légèrement le sens : le référent n'est plus le motel, mais bien la cuvette des W.-C.! Le

morceau de papier devient l'indice du passage de Marion à travers la cuvette, jusque dans le marais derrière le motel. Pris au sens strict que lui donne la figure, l'énoncé « Marion was here » ne signifie plus seulement « Marion était ici, au Bates Motel » mais plus spécifiquement « Marion était ici, de passage dans la cuvette »!

19. Bordwell, D., *Making Meaning*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

20. Eco, U., *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 ; Eco, U., *Interpretation and Overinterpretation*, textes réunis par S. Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Ces deux ouvrages poursuivent des pistes présentées dans *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976 ; *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 ; et *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F., 1988.

21. Ricœur, P., *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, p. 16.

22. Eco, U., *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 109.

23. Eco, U., *Les Limites de l'interprétation*, p. 372.

24. *Ibid.*, p. 29-30.

25. *Ibid.*, p. 32.

26. *Id.*, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 59. Je cite ici le texte anglais qui diffère à plusieurs égards du texte français.

27. Eco, U., *Les Limites de l'interprétation*, p. 41.

28. *Ibid.*, p. 69.

29. Pour Hjelmslev, c'est connu, les systèmes sémiotiques sont biplans (plan de l'expression et plan du contenu), chaque plan étant divisé en substance et forme. Cf. Hjelmslev, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.

30. Au sujet des signatures et de la ressemblance à l'âge classique, cf. Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

31. À ce titre, l'argument d'Eco poursuit la critique des concepts d'iconicité et de ressemblance déployée dans *A Theory of Semiotics*.

32. Ce terme est également utilisé par G. Thérien. Cf. « Le theōros et l'image » dans *Texte*, n°s 16-17, 1996.

33. Eco, U., *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 213.

34. Je reprends ici la formulation d'Eco, lorsqu'il écrit : « Mais pour celui qui vit l'expérience symbolique, qui est toujours d'une certaine façon l'expérience du contact avec une vérité (qu'elle soit transcendante ou immanente), ce qui est imparfait et inutile c'est le signe non symbolique qui renvoie toujours à quelque chose d'autre dans la fuite illimitée de la sémosis. En revanche, l'expérience du symbole semble différente à celui qui la vit : c'est la sensation que ce qui est véhiculé par l'expression, pour nébuleux et riche que ce soit, vit à ce moment-là dans l'expression. Telle est sans doute l'expérience de qui interprète esthétiquement une œuvre d'art, de qui vit un rapport mystique (de quelque façon que lui apparaissent les symboles) et de qui interroge un texte sur le mode symbolique ». Eco, U., *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 218. Souligné dans le texte.

35. Voir à ce sujet *La Chambre claire*, Paris, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 21 sq. L'espace qui m'est imparti ici m'empêche de considérer de façon détaillée le rapport figure/punctum.

# LE DEVENIR DU FILM

JEAN-PIERRE ESQUENAZI

## LE FILM COMME OBJET SÉMIOLOGIQUE MÉMORIEL

Peut-on construire une sémiotique où on néglige les effets de la mémoire? Peut-on concevoir une interprétation d'un acte, d'un texte, d'un tableau qui ne soit pas déterminée par la remise en ordre de compréhensions successives? Peut-on négliger ce que toute saisie de signification doit à des saisies antérieures, et donc à un ensemble de contextes signifiants? On pourra sans doute nous accorder que des réponses négatives s'imposent à chacune de ces questions. Le problème demeure alors de construire une sémiotique compatible avec l'idée qui les guide: la conception selon laquelle un discours n'est compréhensible qu'en fonction d'une «mémoire», qu'il construit en partie. Car si on examine les conséquences de cette conception, on peut facilement apercevoir combien elle est contraignante.

L'objet de ce texte est de fournir un certain nombre de pistes concernant une sémiotique du cinéma, qui comprenne le film comme une *entité mémorielle*, qui s'intéresse donc, non à l'être du film, mais à son *devenir*. Il s'agit moins par conséquent de produire une sémiotique de la mémoire, comme nous y invitait le titre du numéro, que d'ébaucher les principes d'une science des signes filmiques où l'actualité de chacun de ces signes ne trouverait son sens qu'en fonction de la virtualité des autres: où chaque image sonore ne serait saisie qu'à travers ses relations signifiantes avec des images passées et des images futures.

Mais un tel projet implique au moins deux contraintes: la première concerne la structure dialogique de la sémiotique; et la seconde la définition du signe.

## UNE SÉMIOLOGIQUE PRAGMATIQUE...

Parmi les auteurs qui ont insisté sur le rôle d'une «mémoire du film» pour comprendre les effets de celui-ci, deux ont montré combien le «spectateur» devait être partie prenante de l'analyse. Le premier, Gilbert Cohen-Séat, dans son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, accorde au film la dimension d'une pensée en acte: «La pensée est alors une sorte de mouvement qui se fait d'abord à l'intérieur de la signification, agitant le clair et l'ombre de la conscience pour la constituer en conscience sémantique»<sup>1</sup>. Ainsi, le film construirait, par le jeu de

ses éléments signifiants, une sorte de conscience interne, qu'il faudra, dans le même mouvement, transmettre au spectateur: «La caméra nous propose et à vrai dire elle nous dicte, les lois générales du monde qui nous enferme, les liens qui se peuvent établir entre lui et nous<sup>2</sup> ».

L'autre auteur, Jean-Louis Schefer, affirme en introduction de son *Homme ordinaire du cinéma* (1980): «Il s'agit dans le cinéma d'une expérience nouvelle du temps et de la mémoire qui, à elle seule, forme un être expérimental»<sup>3</sup>. Pour participer à cette expérience, il n'y a qu'une seule contrainte: «Le seul savoir supposé n'est que l'usage de notre mémoire»<sup>4</sup>. Alors les séances de cinéma peuvent être des

*[...] durées d'irradiation d'un être indifférencié [...] probablement déposé en nous, obstinément amputé de tout organe mais subsistant là, puisqu'il ne cesse de commencer des mouvements, de commenter nos passions par ces ébauches de gesticulations qui nous endorment.*<sup>5</sup>

Chacun des deux auteurs n'insiste pas seulement sur l'effet particulier produit par le film sur son spectateur, mais aussi sur la *détermination par le film du spectateur*. Ainsi, sans qu'aucun d'eux n'affiche d'ambition sémiotique, tous deux proposent une direction théorique pour une sémiotique du film: celle d'une sémiotique *pragmatique*, où la dimension de la réception est prise en compte dès la définition du signe. Car une sémiotique qui intègre les effets induits par le signe sur l'entendement du spectateur ne peut être que *pragmatique*, au sens où par exemple Peirce entendait le terme. De ce point de vue, tout signe doit s'inscrire dans une structure dialogique, seul moyen de lui restituer cette dimension:

*Il ne peut y avoir de signe isolé. De plus les signes requièrent au moins deux Quasi-Esprits: un Quasi-émetteur et un Quasi-interprète; et même si les deux ne font qu'un (c'est-à-dire ne font qu'un esprit) dans le signe lui-même, ils doivent cependant être distincts. Dans le signe, ils sont pour ainsi dire soudés.*<sup>6</sup>

Envisager la sémiotique du film sous cet angle impose de construire, dans le même mouvement, une

phénoménologie du spectateur. C'est à cette tâche que se consacrait notre ouvrage *Film, Perception et Mémoire*<sup>7</sup>: nous y montrions comment le spectateur idéal (ou spectateur perspectif) *dessiné par le film*, et donc *analysable comme un signe* ou une partie de signe, peut s'actualiser dans l'esprit d'un spectateur empirique, en affectant à ce dernier une corporéité imaginaire; celle-ci enveloppe les perceptions procurées par le film, tout en les rendant acceptables pour le spectateur. Nous intéressant aujourd'hui au système sémiotique que constitue un film, nous nous appuierons sur cette conception pour appréhender la spécificité des signes filmiques, le mécanisme de leur agencement, et la double événementialité qui règle leur sens.

Mais il faut insister sur le fait que nous restons ici sur un terrain proprement sémiotique: s'il est question de spectateur, c'est à celui que construit le signe que nous penserons.

D'une telle sémiotique, on ne peut pas attendre qu'elle dise le sens. Même si elle suppose un spectateur à la fois virtuel et dépositaire de la signification, celle-ci doit être actualisée par un spectateur empirique. Le signe est toujours en attente de son interprète, sans lequel il est en quelque sorte incomplet. Pourquoi la sémiotique cherche-t-elle plutôt à éclaircir le contexte interprétatif du signe et à comprendre l'ensemble des interprétations dont celui-ci peut être l'objet? Une sémiotique pragmatique, quant à elle, vise beaucoup plus l'exposé de conditions d'interprétation que la définition rigoureuse d'un sens immanent.

Penchons-nous sur le dédoublement des «Quasi-Esprits» qu'implique, selon Peirce, tout signe, et illustrons-le par une expérience cinématographique très simple. On peut constater, à chaque fois que l'on «prend» un film en cours de route, combien la seule perception actuelle des images et des sons est impuissante à nous permettre d'appréhender le sens de ce que nous voyons: il y manque la mémoire du film, qui n'est donnée que par une vision complète. Ainsi, tout spectateur doit être en même temps un spectateur perceptif et un spectateur interprétatif.



... ÉVÉNEMENTIELLE...

Un signe filmique, comme tout signe, n'est donc pas dissociable de contextes, de récits, de circonstances, etc. Ce qui nous conduit à distinguer l'événement que constitue *l'actualisation d'un signe*, de *l'ensemble virtuel de significations associé à ce signe* et nécessaire à son interprétation. Le signe comme événement est l'objet d'une énonciation explicite : il doit donc être perçu (vu, entendu, lu, touché, etc.) avant d'être compris. Mais cette compréhension n'est possible qu'à travers l'ensemble des connaissances collatérales lié à ce signe. Les frontières de cet ensemble sont floues : rigoureusement parlant, une phrase très simple peut impliquer une masse non dénombrable de connaissances. Pratiquement, cependant, l'interprétation d'une proposition ne nécessite, en général, qu'un ensemble restreint de connaissances. Nous ne discuterons pas ici ce problème très complexe, mais nous retiendrons cette opposition entre la présence actuelle du signe et l'environnement (cognitif, affectif, etc.) virtuel de ce signe.

Cet environnement est double, du fait d'une double appartenance du signe :

- d'une part, il appartient à un discours ;
- d'autre part, il appartient à la réalité où a lieu son énonciation.

Par exemple, *un film* est un système discursif (un discours) relativement autonome : il se présente comme ayant une cohésion propre. Mais cette cohésion ne permet pas de l'isoler de tout autre discours. Et cela permet de distinguer deux mondes : celui auquel fait référence le discours du film et celui dans lequel ce film est vu. C'est parce que le spectateur connaît le second qu'il sait ce qu'est matériellement un film ; mais il ne comprend l'histoire racontée par le film que grâce aux indications que ce dernier lui donne sur le premier discours. Nous privilégierons ici une sémiotique du film (par opposition à une sémiotique du cinéma), c'est-à-dire que nous retiendrons surtout les éléments signifiants fournis ou sélectionnés par le film et le monde qu'il construit, et non par le monde où il est vu. Dans le cadre de ce travail, le contexte d'un signe

se réduira à son contexte intra-filmique : par exemple, nous ne nous intéresserons pas à la personnalité d'un acteur mais au personnage joué par cet acteur.

Demeure la question des deux faces du signe, qu'il soit filmique ou non : l'actuelle, objet de perception pour le spectateur, et la virtuelle, qui définit le contexte d'interprétation du signe pour ce même spectateur. Prendre en compte ces deux faces implique, premièrement, la reconnaissance de leurs différences. Toutes deux ont des effets *réels* sur l'interprétation du signe, mais le spectateur ne fait l'expérience que de la première. Le signe, de ce point de vue, a une *présence* effective, indépendante du fait qu'il représente des objets réels ou imaginaires. Ainsi cette expérience est d'abord temporelle : elle met le spectateur en présence du signe pendant le temps d'apparition de ce signe ; le signe est d'abord ce qui est en train de passer et en face de quoi je me trouve. Comme l'écrivait le philosophe A.N. Whitehead, « in the first place there is posited for us a general fact : namely, something is going-on »<sup>8</sup>. Il en tirait la conséquence qu'une théorie du sens doit d'abord considérer ces entités qui sont justement en train de passer : « This disclosure of an entity as a relatum without further specific discrimination of quality is the basis of our concept of significance »<sup>9</sup>. Dans l'ouvrage dont sont tirées ces citations, *The concept of Nature*, Whitehead appelait encore « événement » de telles « découvertes ». Bien qu'il ait peu à peu abandonné cette terminologie, qui n'apparaît pratiquement plus dans *Process and Reality* – où il préfère « occasion » (ou « entité ») actuelle –, nous continuerons à l'utiliser et nous nous inspirerons de l'observation effectuée dans *The Concept of Nature*<sup>10</sup>. Celle-ci nous conduit à poser que seule une *sémiotique de l'événement* est capable de discerner la face actuelle d'un signe de sa face virtuelle et de rendre compte de l'ensemble des effets signifiants qu'il produit.

... ET TEMPORELLE

Poser le principe d'une telle sémiotique n'amène-t-il pas aussitôt à privilégier l'actualité du signe, à négliger son apport contextuel et à renoncer à

considérer un système de signes, particulièrement un film, comme une entité «mémorielle»? Affirmer que le signe se signale actuellement par sa présence physique, n'est-ce pas détacher la présence des choses de leur vie intemporelle ou spirituelle?

Il nous semble qu'il s'agit plutôt de comprendre comment se composent les degrés d'existence, comment l'actualité d'un signe et la virtualité qui lui est associée produisent le sens. En différenciant les opérations, en posant qu'elles sont distinctes quoique indispensables l'une à l'autre, on se rend capable de comprendre leur puissance commune.

De manière analogue, cette distinction entre face actuelle et face virtuelle en implique une autre qui concerne deux sortes de *présent*: le premier, qu'on pourrait appeler «présence», est le temps de l'actualité pure. Il dépend des différentes vitesses du signe, de ses accélérations, bref des sensations temporelles provoquées par l'actualité du signe. Mais émergent, au sein de cette actualité, des motifs seulement évoqués: ils construisent un système d'échos avec d'autres signes passés, ou appellent la venue de signes à venir. Il y a donc un *présent* du signe, qui désigne l'action du passé et du futur au sein même de son actuelle *présence*.

Poser l'événement comme le lieu limité de la *présence*, c'est nous donner les moyens de comprendre la participation du *présent*, en tant qu'il contient passé et futur, à la *présence*. C'est ce à quoi nous incitent les longues analyses de Whitehead à propos de l'immanence du passé et du futur au présent, lorsqu'il écrit par exemple: «Le futur est immanent au présent en raison du fait que le présent porte en sa propre essence les relations qu'il aura avec le futur»<sup>11</sup>.

Une sémiotique de l'événement est donc d'emblée une sémiotique du temps, ou plus exactement une *sémiotique de la temporalité*. L'actualité événementielle, si elle possède sa durée propre, ne prend son sens véritable qu'à l'intersection de temporalités multiples, celles qu'impliquent les différents facteurs concourant à la signification de l'événement. Comprendre un film, par exemple, comme une entité mémorielle, signifie appréhender une image sonore (un signe

filmique) en fonction des «souvenirs» qu'ont produits les images antécédentes, et que l'image actuelle réactualise sous une forme virtuelle. Dans *Vertigo*<sup>12</sup>, la réapparition de Madeleine en Judy (Kim Novak) pour Scottie (James Stewart) à peine remis de la disparition de la première Madeleine, est incompréhensible sans le souvenir de cette dernière et ce qu'il évoque pour lui. L'événement et l'univers que, tout à la fois, il suppose et évoque, sont indissolublement associés pour produire le sens; et c'est cette association qu'une sémiotique de l'événement doit éclaircir.

#### LES IMAGES-MOUVEMENTS, UNITÉS SÉMIOTIQUES DU FILM

Rappelons que nous cherchons à définir un cadre sémiotique où le sens d'un système de signes, comme un discours filmique, apparaisse comme le produit d'une relation entre une actualité et une virtualité, entre une présence et un présent, entre la face physique des signes et leur face mentale. Whitehead écrit dans *Process and Reality*: «Toute entité actuelle est "dans le temps" par son pôle physique et "hors du temps" par son pôle mental»<sup>13</sup>. C'est exactement ce dédoublement que nous voulons comprendre.

En jetant un regard sur les nécessités inhérentes à ce travail, il nous apparaît que deux d'entre elles s'imposent à nous:

- la première concerne la définition dialogique de la sémiotique: c'est en introduisant le destinataire du signe (dans le cas du film, le spectateur) comme un facteur décisif dans l'appréhension de la signification, que celle-ci a quelque chance d'apparaître;
- la seconde concerne la définition du signe. Celui-ci doit être compris comme une entité à double face: la première, actuelle, nous fait connaître la seconde, virtuelle. C'est en considérant le signe comme un *événement*, c'est-à-dire comme ce qui doit être expérimenté, que nous pouvons apercevoir cette division et la comprendre. Distinguant la matérialité du signe de ce qui rend possible son aperception, nous serons en mesure de composer le pôle physique du signe et son pôle mental, pour utiliser la

terminologie de Whitehead. Et nous pourrions saisir la formation du temps au sein du discours.

Nous avons explicité, dans deux textes récents<sup>14</sup>, ce que nous entendions par «face actuelle du signe»; nous allons rappeler cette conception du signe avant de discuter la nature de la «face virtuelle» de celui-ci.

Inspiré par l'analyse deleuzienne de l'image contenue dans *L'Image-mouvement*<sup>15</sup>, nous adoptons ce terme d'«image-mouvement» pour désigner l'unité de la signification filmique; et nous décrivons celle-ci comme le rapport entre un *mouvement-sujet* et un *mouvement-objet*: l'image sonore cinématographique montre un objet et indique un point de vue à partir duquel cet objet est vu. Chacun des éléments opère un mouvement, mais seul le premier est visible. Par exemple, le fameux *travelling* avant de *Vertigo* vers le dos nu de Madeleine lors de sa première apparition dans le film: nous voyons ce dos et les mouvements induits par la salle à manger du restaurant Ernie's; mais nous ne pouvons que sentir le mouvement d'avancée vers ce dos qui est le «point de vue» d'où nous le découvrons.

L'image-mouvement met en scène explicitement la forme de sujet qui lui revient: elle trace les limites de ce sujet au sein même de l'unité filmique qu'elle est (dans la suite de ce texte, le terme d'*image-mouvement* désignera une unité signifiante du film et le terme classique de *séquence* désignera un ensemble homogène d'images-mouvements, mais sera pour nous synonyme d'*événement-séquence*).

#### SIGNE FILMIQUE, DURÉE ET PROPOSITION

L'unité signifiante du film, l'image-mouvement, serait donc la résultante de deux mouvements, dont le second n'existe qu'à l'état de traces déposées sur le premier. Cependant tous deux sont des mouvements actuels, même si le mouvement-sujet doit être induit du mouvement-objet. En outre, le premier définit la «place du spectateur», en intégrant celui-ci à la physique de l'image sonore: il exprime la trace efficiente d'un corps, corps attribué au spectateur comme sa situation à l'intérieur du monde où le mouvement-objet lui apparaît. Ce corps n'est qu'une

hypothèse proposée par le signe au spectateur; mais une hypothèse que ce dernier devra accepter s'il veut appréhender ce signe. Le signe filmique offre ainsi une place dédoublée au spectateur: à la fois dans le film, à la place que le mouvement-sujet lui assigne; et hors du film, contemplant l'image-mouvement dans son agencement global. Ainsi le film divise son spectateur en deux quasi-spectateurs, dont l'un *perçoit* l'image-mouvement et l'autre *ressent* le point de vue d'où il la perçoit.

L'image-mouvement possède une durée propre, ou pour le dire comme Whitehead un *grain de durée*. Le signe n'est pas un bloc donné en une seule fois: il naît, se forme, se cristallise. Selon un processus d'élimination et de focalisation, se dégage progressivement le rapport spécifique qu'entretiennent le mouvement-sujet et le mouvement-objet. Ce rapport peut être compris comme l'analogue d'une forme propositionnelle: l'image-mouvement se coagule en un tableau, qui peut donner lieu à des énoncés rapportant un prédicat à un sujet: «Notre regard fasciné, enchevêtré à celui de Scottie, découvre le dos merveilleux de Madeleine...». Comme le note Deleuze, l'image-mouvement «n'est pas une énonciation. Ce ne sont pas des énoncés. C'est un énonçable»<sup>16</sup>: les énoncés par lesquels on paraphrase les images-mouvements ne sont que des réactions aux signes filmiques; et la constitution des signes filmiques ne se réduit pas à la forme langagière grâce à laquelle on peut en parler: celle-ci ne vaut que comme une formule condensée, qui fige le signe audiovisuel en son point critique.

#### MONDES ET SIGNES

La relation entre mouvement-sujet et mouvement-objet se développe comme une forme sur un fond. Privilégiant certains éléments, elle peut ne laisser qu'un rôle secondaire aux autres données de l'image-mouvement. Mais ce fond n'en demeure pas moins indispensable. Il donne une assise spatiale, temporelle, sociale à cette relation: la rencontre avec Madeleine se situe dans une Amérique contemporaine, dans un milieu aisé... Le signe

filmique induit l'existence d'un monde, où il a sa place. On peut dire qu'il le construit, puisque ce monde est l'effet du signe; mais on peut dire aussi bien qu'il le suppose, car sans l'abri que le monde lui offre, le signe demeurerait incompréhensible. Mondes et signes sont dans un état de mutuelle implication et il ne sert à rien de se demander «qui a commencé le premier». Le monde donne à l'image-mouvement toute sa dimension: car si celle-ci est limitée à sa propre actualité, le monde la déborde largement. Il ne peut être que potentiellement illimité et intemporel, du moins par rapport aux dimensions de l'image-mouvement.

Ce monde, induit par la relation entre mouvement-sujet et mouvement-objet, est le lieu où prend sens cette relation. Il n'est pas exactement un espace virtuel, puisque l'actualité du signe en dévoile une part. Il reste cependant largement présupposé: l'hypothèse que ce monde «existe», selon des modalités d'existence propre à ce monde-là, suffit au développement des images-mouvements.

Le monde associé à un signe, ou à un système de signes, joue un très grand rôle dans la constitution de la mémoire du système. Pour comprendre ce rôle, il faut d'abord élucider les rapports entre un discours et le monde qu'il suppose.

Tout d'abord, nous affirmerons, à la suite de Goodman, que nous ne connaissons nos mondes qu'à travers les signes qui en parlent: «Les mondes sont faits en faisant des versions [de monde] avec des mots, des nombres, des images, des sons ou tous autres symboles dans n'importe quel médium»<sup>17</sup>. La supposition qu'il existe quelque chose est nécessaire au langage, mais rien ne pourrait être connu, senti, pensé de ces mondes sans langage. Lorsque Peirce écrit: «Quand je dis que le poêle est noir, je fabrique une petite théorie pour en expliquer la vue»<sup>18</sup>, il montre que le lien avec ce que nous appelons «notre monde» est «imprégné de théorie», c'est-à-dire qu'il dépend aussi de notre engagement discursif (ceci indépendamment de tout rapport de vérité entre monde et signes). Réciproquement, de tels engagements déterminent un choix de monde. La

phrase «Le poêle est noir» nous renvoie à un monde coloré, mais pas forcément pesant. Ainsi, analyser un univers discursif, c'est immédiatement décrire le monde qu'il suppose; d'ailleurs l'expression «univers discursif» se suffit à elle-même, en liant un «univers» à un «discours».

Traditionnellement, c'est à travers l'opération de référence que l'on examine l'association entre signes et choses, discours et monde. Au cinéma, les images dénotent des objets, qui appartiennent au monde du film, nous n'insisterons pas. Il faut ajouter que ces objets impliquent eux-mêmes des valeurs, ou des idées: par exemple la présence d'une femme comme Kim Novak introduit l'idée de désir telle qu'elle est pensée dans notre monde occidental. Les actes de référence concernent donc autant des objets matériels (des choses) que des «objets éternels» (des idées), selon le vocabulaire de Whitehead.

Mais nous soulignons le fait qu'on ne peut pas se contenter de la référentialisation pour analyser les modes de renvoi du discours au monde (notre analyse portera sur le film, mais nous pensons qu'elle peut être élargie à d'autres types de discours). Dans la séquence de *Vertigo* qui nous a servi d'exemple plus haut, nous ne sommes pas seulement instruits des objets et des personnes qui remplissent le restaurant Ernie's. Nous ne découvrons ce monde qu'à travers des modes particuliers de regard, ou plutôt de perception.

La séquence suit un dialogue entre Scottie et son ancien ami Elster (Tom Elmore), qui lui raconte l'étrange histoire de sa femme et lui donne rendez-vous chez Ernie's. Suit un fondu au noir, qui marque une ellipse de temps et s'ouvre sur l'entrée de ce restaurant. Le film réussit ainsi à focaliser notre attention sur l'histoire de Madeleine narrée par Elster. À l'intérieur du restaurant, nous découvrons d'abord Scottie qui cherche quelqu'un ou quelque chose du regard; puis, après un mouvement d'appareil compliqué qui nous sépare de Scottie, nous remarquons une femme au dos nu, avant de fixer notre attention sur ce dos identifié comme celui de Madeleine. Ensuite, Madeleine s'ouvrira à notre regard comme si ce regard était celui de Scottie<sup>19</sup>. Cet ensemble d'opérations, à travers lequel

les objets et sujets du monde de *Vertigo* se présentent à nous, *configure* ce monde selon des variables d'espace et de temps d'une grande précision. Le film installe, par exemple, une violente tension dans le regard porté sur Madeleine et rapporte cette tension, dans un dédale de regards à la fois impossibles et irrésistibles, au personnage de Scottie. Madeleine elle-même est détachée de ce monde comme une image ostensiblement offerte et inaccessible. L'espace est raidi entre un regard et son objet, sans que jamais l'on ne soit certain que *ce* regard se rapporte à *cet* objet, ou du moins sans que leurs identités respectives ne soient parfaitement éclaircies. Et le temps est dilaté au point de contenir, au sein même de la *présence* des signes, deux sortes de *présent*, celui du regard et celui de l'objet.

Ainsi, à travers ces opérations trop vite décrites, le monde où se trouvent Scottie et Madeleine est configuré. Il en résulte une architecture tendue autour d'un regard et d'un profil, qui va servir de cadre virtuel à l'ensemble des images-mouvements à venir. Cette architecture est, pourrait-on dire, *meublée* par les objets et les sujets que dénotent le film. Et elle est organisée autour non pas exactement d'un sujet mais d'une *image-du-sujet*: elle est ce centre (qui peut être éclaté), construite par la série des mouvements-sujets, qui donne toute sa perspective au monde présenté. Par exemple, elle est cette posture, à la fois identique à celle de Scottie et inversée par rapport à elle, qui se laisse fasciner par le profil de Madeleine<sup>20</sup>.

Le monde de *Vertigo* n'est pas seulement inspiré par la bourgeoisie américaine ou par la ville de San Francisco, à laquelle il emprunte ses lieux et ses personnages. Il est aussi *configuré* selon les variables d'une *architecture virtuelle*, qui ne retient des lieux, des temps, des objets et des sujets que ce qui détermine l'intérêt du discours. Il ne faut pas entendre cette architecture comme un espace «réel» ou tangible. Il s'agit plutôt d'un espace-temps mental où se révèle l'orientation du discours et qui constitue le support de la signification (de ce point de vue, le cinéma ne fait pas exception: qu'est-ce que l'espace des phases construit par les physiciens des particules élémentaires, sinon le «lieu» où la théorie quantique peut être appréhendée?).

Prenons un autre exemple: dans le film de Bertrand Blier *Préparez vos mouchoirs* (1976), Raoul (Gérard Depardieu) arrive dans un café alors qu'il vient de laisser sa femme en tête-à-tête avec un ami. La première image-mouvement nous montre le café et Raoul qui discourt, en nommant la *barmaid* «Bernadette» et en la traitant comme une figurante (Liliane Rovere) seulement destinée à l'écouter. Puis une série de champs contrechamps fait rupture avec ce qui précède et «Bernadette» se met à parler d'elle, de l'amour, de l'histoire qui pourrait se développer entre elle et Raoul. Cette rupture inverse ce qui était sujet et objet dans la séquence: le film se focalise autour de «Bernadette», proposant un renversement de son cours. Soudain, le monde du film s'est élargi: ce personnage a entrouvert un nouvel espace, non pas différent de ceux déjà parcourus, mais comprenant d'autres référents. Cet espace est encore hypothétique et, dans ce cas, il le restera. Il faudra l'irruption brutale de Stéphane (Patrick Dewaere) pour stopper l'aventure. Chaque personnage apparaissant dans le film y ajoute une dimension nouvelle, oblique par rapport à ce qui précède, multipliant sans cesse le possible. Dans *Préparez vos mouchoirs*, le monologue possède le pouvoir de déclencher la vision d'une aventure amoureuse possible: l'espace et le temps s'ouvrent alors pour faire une place à un lieu nouveau, où des corps maladroits et des paroles éloquentes s'étreignent et s'échangent selon un schéma habituel, mais renouvelé par les sujets qui y sont impliqués (un autre film de Bertrand Blier, *Notre histoire*, déploiera tous les effets d'un tel dispositif). Dans ce film, des morceaux d'espace-temps s'emboîtent les uns dans les autres, évoqués, et parfois convoqués, par la parole des personnages: c'est le concert des interventions dialoguées – et l'emboîtement qui en résulte – qui ordonne l'architecture du film et lui communique son style.

#### D'UNE SÉQUENCE À L'AUTRE: AUTOFABRICATION D'UNE MÉMOIRE

Progressant sur le chemin d'une définition du film comme entité mémorielle, nous avons dû avancer prudemment en consolidant au passage les concepts

indispensables à cette définition. Le lecteur nous pardonnera, nous l'espérons, ce retard à aborder la substance de cette étude.

Un film commence. Une première séquence, composée d'une suite d'images-mouvements, dessine la forme d'un mouvement-sujet, lui donnant éventuellement une figure: Scottie est une telle figure et, comme spectateur, nous lui attribuons ce regard vertical et vertigineux vers le trottoir de San Francisco, juste avant que le policier ne s'y écrase. Elle construit aussi le monde du film, celui de *Vertigo* en l'occurrence, en commençant à le configurer et à y opérer des références. La séquence s'achève. L'événement qui s'y est déroulé peut être paraphrasé par une phrase comme «Un homme a le vertige, un policier en est mort».

Puis vient la seconde séquence: nous y retrouvons Scottie et découvrons son amie Midge (Barbara Bel Geddes); nous sommes dans l'appartement de celle-ci. Nous les considérons tour à tour, particulièrement Scottie à travers le regard complice de Midge. Enfin, la séquence culmine dans une tentative de Scottie pour vaincre le vertige: il monte sur un escabeau, mais le même rapport que dans la séquence précédente entre son regard et un vide vertical s'établit, désignant son vertige.

Comment s'établit le sens dans cette seconde séquence? D'abord sur la logique du développement des images-mouvements de la séquence, mais aussi grâce à l'apport de la première séquence. Celle-ci a ébauché le dessin d'un monde – qui est comme le fond où se déroule cette seconde séquence. Ce monde, déjà, possède ses propres règles. La signification que revêt pour Scottie un «regard vertical» est l'une d'entre elles. Ces règles sont réinvesties dans cette seconde séquence et elles sont comme les unités par lesquelles sont mesurés les événements actuels du film. Les objets de la première séquence sont également réutilisés et précisés (notons que si nous avions choisi un film où la seconde séquence n'a aucun rapport avec la première, les remarques précédentes resteraient valides: ce seraient les contrastes qui seraient alors mis en valeur). Les

événements de la première séquence et le monde mis en place fonctionnent comme une *mémoire* du film et permettent d'appréhender la seconde. De ce point de vue, il ne suffit plus de considérer un signe filmique comme composé d'un mouvement-objet et d'un mouvement-sujet: il faut découvrir, dans chacun d'entre eux, de quels anciens mouvements ils sont les réminiscences. Dans un film comme *Providence*<sup>21</sup>, un mouvement d'avancée nocturne dans un bois touffu acquiert, au fur et à mesure de ses reprises, une densité de sens remarquable.

#### LE FILM COMME «SOCIÉTÉ»

On peut considérer cette «immanence» de la première séquence dans la seconde comme un cas particulier de la description que propose Whitehead de l'immanence du passé dans le présent. Et on peut décrire la création du sens, ou pour le dire dans son vocabulaire la *créativité de l'événement*, selon la théorie qu'il en propose, dont le concept capital est celui de mémoire.

Cette théorie détermine comment l'événement devient ce qu'il est et ce tout autant matériellement, dans l'actualisation successive des signes, que spirituellement, dans l'apport mental d'un signe au suivant. Comme l'écrit Dumoncel, pour Whitehead «la mémoire est une sorte de trait d'union entre la causalité – physique – et l'intentionnalité – mentale – ; c'est elle qui permet de saisir l'homogénéité en profondeur de ces deux domaines»<sup>22</sup>.

On pourrait considérer qu'un film est l'analogue de ce que Whitehead nomme une *société*: «Une société, c'est un milieu doté d'un élément d'ordre, qui persiste en raison de relations génétiques entre ses membres. Un tel élément d'ordre est l'ordre qui prévaut dans la société»<sup>23</sup>. L'élément premier qui régit les images-mouvements d'un film est bien entendu le fait d'appartenir au *même* film: il implique la présupposition que l'ensemble des images-mouvements appartient au même monde. Mais le fait décisif concernant les sociétés, c'est qu'elles sont les sujets du devenir: «Les sociétés [...] sont les entités permanentes qui jouissent des aventures du

changement à travers le temps et l'espace»<sup>24</sup>. On pourrait objecter ici qu'un film, une fois achevé, est un objet qui ne change jamais parce qu'il est un objet concret auquel le temps n'ajoute rien (dans le meilleur des cas). Mais nous ne nous intéressons au film que dans le cadre d'une théorie de la signification, et nous ne l'observons que pendant la durée de sa projection. C'est l'événement du film qui retient notre analyse.

Une société est d'abord définition d'un ordre; ce dernier crée une solidarité entre les membres de la société, comme le rappelle fortement Alix Parmentier: «[Toute société] manifeste cette propriété fondamentale d'immanence mutuelle»<sup>25</sup>. Les règles qui gouvernent le monde du film sont, pour nous, l'élément principal d'ordre de la société-film. Nous avons montré qu'il existe deux sortes de règles: les premières sont des *règles référentielles* (ou représentatives) et concernent les objets qui apparaissent. Elles déterminent le bon usage de la fonction de référence à l'intérieur du film. Les secondes sont des *règles configurantes*: elles définissent l'architecture à travers laquelle le monde est perçu, ainsi que l'orientation de l'espace et du temps requis par le discours du film (on pourrait dire que les règles référentielles régissent l'équivalent pour le film de ce que Searle nomme le locutoire, et les règles configurantes régissent l'équivalent pour le film de ce qu'il nomme l'illocutoire<sup>26</sup>).

#### CONSTITUTION DE L'ÉVÉNEMENT-SIGNE

Whitehead nomme le processus de la constitution de l'événement *concrecence*. Ce terme s'éclaire si on revient à son étymologie: il provient de la biologie et désigne, selon Parmentier, «une con-croissance, une union par croissance, de parties originellement séparées»<sup>27</sup>. Il s'agit pour l'événement actuel de ramener à l'unité les différentes données qu'il a appréhendées<sup>28</sup>: l'événement se constitue par fusion des objets qui entrent dans sa constitution.

Deux séries d'objets entrent dans ce processus:

- le donné premier de l'événement, ce sont les composants des signes qui le composent et la logique qui fonde leurs rapports; cette logique

agence la série des images-mouvements et, à l'intérieur de chacune d'elles, la relation entre mouvement-objet et mouvement-sujet;

- des signes passés, ou des parties de tels signes, sont réactualisés dans l'événement actuel: tel mouvement, tel objet, telle luminosité sont identiques ou analogues à ce qu'ils étaient dans un événement passé; ainsi, cet événement ancien se survit dans l'événement actuel. Réciproquement, l'événement actuel, en accueillant ces traces de signes anciens, les fait siens: il les spatialise, comme dirait Bergson.

La présence de l'objet actuel accueille le présent de l'objet passé et «ce qui est un donné provenant de l'extérieur se transforme en sa complète détermination comme un fait intérieur»<sup>29</sup>. Quand Scottie, dans la seconde séquence de *Vertigo*, monte sur l'escabeau, le film nous montre l'objet de son regard, la rue en contrebas: mais cette image actuelle pâtit de la torture infligée à l'image identique de la première séquence, où le *travelling* «zoomé» avait transformé la chaussée vue du haut de l'immeuble en vision vertigineuse. L'événement actuel vit de la vie des événements passés, tandis que ceux-ci ne cessent pas d'advenir au sein de l'événement actuel: «À la nature de chaque "être", il appartient d'être un potentiel pour chaque "devenir"»<sup>30</sup>. La relation est réciproque: seul l'événement actuel rend accessible le devenir du monde du film et l'histoire des événements. Il est, comme l'écrit Dumoncel, «un miroir, dans lequel vient se refléter tout l'univers, ou plus exactement ce qui en est donné à jamais. C'est-à-dire l'univers actualisé»<sup>31</sup>. À condition de ne pas oublier que ce miroir est braqué sur le passé.

Ce processus de «concrecence» se déroule sur le fond du monde du film, qui en assure la légalité. Mais celle-ci ne doit pas être conçue comme un dogme: l'événement actuel, implicitement, s'appuie sur elle, tout en l'exposant au risque d'une transformation. Le monde du film ne cesse d'être réaménagé et reconfiguré par le film (ou peut-être faut-il dire par les bons films): ce serait nier le pouvoir des événements filmiques que de concevoir ce monde

comme figé par principe. En particulier, le mouvement-sujet de l'événement actuel déplace l'image-du-sujet telle qu'elle apparaît jusque-là, lui ajoutant une nouvelle dimension, ou se contentant de la répéter dans un nouveau contexte. Ce déplacement est l'un des enjeux principaux du film.

#### FORMES DU DEVENIR

Le devenir du film prend finalement trois formes complémentaires. La première concerne la série des événements du film, la seconde celle des formes propositionnelles produites par ces événements et la troisième celle des images du monde qui sont induites.

Il y a d'abord le processus de « concrescence » proprement dit: l'événement actuel agence ses propres dimensions, en y jouant les événements passés. C'est la *créativité* de l'événement que cette recomposition du passé du film assure dans son actualité même. Ainsi, la série des événements du film ne peut pas être conçue uniquement de manière linéaire. Chaque événement est porteur de tous les événements passés, même si certains ne sont pas rappelés: leur élimination même constitue un fait positif et participe à la constitution de l'événement actuel. De telle sorte que chaque événement ne cesse pas de participer à l'élaboration actuelle du film, sans cesser de changer de sens en fonction de ses réactualisations successives dans d'autres événements.

Chaque événement n'est pas seulement tourné vers le passé. Il s'offre aussi comme un potentiel pour de futures concrescences. Achievé, parvenu à sa *satisfaction* dirait Whitehead, il possède une « immortalité objective »<sup>32</sup> qui le rend disponible pour d'autres événements.

La série des événements est donc tournée vers le futur, mais en renouvelant continuellement le passé et en donnant, à travers chaque actualisation, une image de la totalité du film. Déterminée par son actualité, elle passe par différents moments, qui sont des images du film comme formant un tout.

Toute séquence, tout événement du film, est potentiellement réductible, nous l'avons vu, à des propositions du langage courant. Nul besoin

d'évoquer ici la thèse de l'indétermination de la traduction développée par Quine, pour saisir que ces propositions sont loin d'être uniques, chaque événement du film étant susceptible d'un nombre indéterminé de paraphrases. Seul un test pragmatique comme ceux proposés par Peirce pourrait décider quelle serait la plus adéquate pour une communauté donnée. Mais là n'est finalement pas le problème, car il existe certainement un nombre très élevé de formes propositionnelles qui décrivent avec justesse les événements du film. Il se peut aussi que certaines soient incompatibles entre elles: tout dépend ici de l'interprète, car son point de vue est en dernière instance décisif. On peut cependant supposer une convergence importante entre des listes différentes de propositions rapportées au même film (sauf si l'on est un solipsiste radical).

La série linéaire de ces propositions constitue l'*histoire* racontée (le film), en donnant à ce terme le sens que lui donne Genette dans *Figures III*, où il « désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet du discours, et leurs diverses relations de répétition, d'enchaînement, d'opposition, etc. »<sup>33</sup>. L'histoire est donc une *conséquence* de la série des événements du film, l'un de ses produits principaux. La linéarité propre au langage est apte à dire la suite des événements composant une histoire; et la richesse potentielle de ses agencements propositionnels peut rendre compte de la complexité de n'importe quelle histoire. On sait que la première partie de *Providence* décrit la famille de Clive Langham (John Gielgud), telle qu'un vieil écrivain ivrogne peut l'imaginer dans une nuit de douleurs et de soûlerie. L'extrême intrication d'essais et d'erreurs que constitue la suite, d'une part linéaire (parce qu'un film est une suite réglée d'images sonores), et d'autre part discontinue et incohérente (parce que le récit accumule des tableaux achronologiques et contradictoires), ne peut être explicitée que par un usage choisi du langage. Ainsi, une phrase comme « Clive s'emporte contre le Kevin (David Warner) qu'il imagine, au point de faire parler Sonia (Ellen Burstyn) avec sa voix propre » peut prétendre rendre compte d'une des séquences du film.



Démêler l'histoire d'un film, au sens limité que donne à ce terme Genette, ce serait parvenir à donner une traduction dans le langage de la série des événements du film.

Enfin, dès qu'il commence, un film installe un monde, c'est-à-dire un ensemble de références et un ensemble de traits configurants, à la fois compatibles avec les événements du film et donnant à ceux-ci le contexte (d'objets, de personnages, de valeurs, etc.) qui leur est nécessaire.

Ce monde, lui aussi, subit des métamorphoses. Nous avons décrit dans *Film, Perception et Mémoire* comment les deux regards de Scottie, le vertical associé au vertige et l'horizontal associé à la poursuite de Madeleine, s'emmêlent, au point que le monde de *Vertigo* bascule jusqu'à hésiter sur sa propre temporalité. Le monde de *Providence* est scindé en plusieurs sous-mondes presque étanches les uns par rapport aux autres. Et ces parties de monde se rapprochent les uns des autres pour devenir finalement un seul monde, où les symboles ont plus de consistance que les êtres.

Une société, c'est aussi l'histoire de ses mondes: ou plutôt l'histoire de la façon dont son monde s'est métamorphosé pour passer par plusieurs états. Et peut-être que ce qu'on appelle le style d'un (auteur de) film correspond-il à l'expression de ces métamorphoses.

Un film produit donc une série d'événements virtuels, qui est la série des métamorphoses du monde (Kuhn dirait: la série des changements de paradigme). Ces métamorphoses sont évidemment limitées, car il faut assurer l'homogénéité du film et faire en sorte qu'il forme un tout.

Le monde d'un film, nous l'avons dit, se caractérise d'abord par la forme qu'il donne à l'espace et au temps et par les modes de perception et de désignation qu'il attache aux sujets de ces mondes. Le devenir du monde au sein d'un film prend ainsi la forme d'une topologie humaine, où toutes les transformations (au sens géométrique du terme) sont possibles: réduction, dilatation, incurvation, symétrie peuvent y affecter le temps ou l'espace. Les mondes

sont toujours des traductions d'expérience, de formes de vie, comme dirait Wittgenstein, lequel disait aussi: «Un problème philosophique a la forme de: "je ne m'y reconnais pas"»<sup>34</sup>. Faire l'expérience d'un film, ce peut être accepter une désorientation: celle d'un monde encore instable, où nous ne savons qu'une chose de chaque signe proposé, qu'il est là pour aider à constituer ce monde-là.

Le jeu de la mémoire entre les différents éléments signifiants du film apparaît sans fin. Peut-être que c'est justement ce caractère illimité qui fait la vie de certains films dans notre mémoire: ce qui les conserve pour nous, c'est leur devenir au sein des êtres qu'ils ont touchés.

#### NOTES

1. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, 1958, p. 141.
2. *Ibid.*, p. 116.
3. J.L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, 1980, p. 14.
4. *Ibid.*, p. 15.
5. *Ibid.*, p. 112.
6. Cité dans C. Chauviré, *Peirce et la signification*, 1995, p. 92-93.
7. J.P. Esquenazi, *Film, Perception et Mémoire*, 1994.
8. A.N. Whitehead, *The Concept of Nature*, 1955 (1920), p. 49.
9. *Ibid.*, p. 51.
10. Il est vrai que les entités auxquelles Whitehead pense sont les « faits de la nature », mais nous ne retenons ici que l'événement de la découverte d'entités, tel que Whitehead le décrit. Nous ne pouvons pas, dans l'espace de cet article, discuter de la validité de l'utilisation des concepts de Whitehead dans le cadre pragmatique qui est le nôtre. Disons simplement que l'insistance de Whitehead sur l'événementiel complète heureusement la pragmatique logique développée par Peirce

et ses disciples.

11. A.N. Whitehead, *Aventures d'idées*, 1993 (1933), p. 253.
12. De A. Hitchcock, 1958. Nous choisissons cet exemple parce qu'il est bien connu et parce que nous espérons que chaque lecteur pourra mentalement mettre des images sur nos descriptions.
13. A.N. Whitehead, *Procès et Réalité*, 1995 (1929), p. 395.
14. Voir J.P. Esquenazi, « Deleuze et la théorie du point de vue: la question du signe », 1996 et « Films et Sujets », 1996.
15. Voir G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, 1983 : particulièrement le chapitre 3.
16. *Id.*, *L'Image-temps*, 1985, p. 44.
17. N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, 1992 (1978), p. 124.
18. Cité dans C. Tiercelin, *La Pensée-signe*, 1993, p. 192.
19. Celui-ci, qui lui tourne le dos, ne peut pas « voir » le profil superbe de Kim Novak, ce qui est rarement remarqué par les commentateurs.
20. Pour plus de développement sur ce point nous nous permettons de renvoyer à notre texte « Films et Sujets ».
21. *Providence*, d'Alain Resnais, 1977.
22. J.C. Dumoncel, « Whitehead ou le cosmos torrentiel (1) », 1984, p. 573.
23. A.N. Whitehead, *Procès et Réalité*, 1995 (1930), p. 169-170.
24. *Ibid.*, p. 92.
25. A. Parmentier, *La Philosophie de Whitehead et le problème de Dieu*, 1968, p. 265.
26. Voir par exemple J. Searle, *Les Actes de langage*, 1972 (1969).
27. A. Parmentier, *La Philosophie de Whitehead et le problème de Dieu*, 1968, p. 212.
28. La préhension caractérise le processus par lequel une entité actuelle s'approprie une entité passée entrant dans sa composition.
29. A.N. Whitehead, *Procès et Réalité*, 1995 (1930), p. 261.
30. *Ibid.*, p. 279.
31. J.C. Dumoncel, « Whitehead ou le cosmos torrentiel (1) », 1984, p. 582.
32. Sur cette notion, voir par exemple *Procès et Réalité*, 1995 (1930), p. 380-381.
33. G. Genette, *Figures III*, 1972, p. 71.
34. L. Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, 1961 (1945), §123, p. 167.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHAUVIRÉ, C. [1995]: *Peirce et la signification*, Paris, PUF.
- COHEN-SÉAT, G. [1958]: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF.
- DELEUZE, G. [1983]: *L'Image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit;  
[1985]: *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUMONCEL, J.C. [1984]: « Whitehead ou le cosmos torrentiel (1) », dans *Archives de philosophie* 47, 1984.
- ESQUENAZI, J.P. [1994]: *Film, Perception et Mémoire*, Paris, L'Harmattan;  
[1996]: « Deleuze et la théorie du point de vue: la question du signe », dans *Deleuze Le cinéma*, dir. L. Engell, Paris-Weimar, Éd. de la Sorbonne;  
[1996]: « Films et Sujets », *Iris* 22.
- GENETTE, G. [1972]: *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil.
- GOODMAN, N. [1977]: *Ways of Worldmaking*, trad. fr. [1992]: *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon;  
[1968]: *Language of Art*, trad. fr. [1990]: *Les Langages de l'art*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon.
- PARMENTIER, A. [1968]: *La Philosophie de Whitehead et le problème de Dieu*, Paris, Éd. Beauchesne.
- PEIRCE, C.S. [1867-68], trad. fr. [1984]: *Textes anti-cartésiens*, Paris, Aubier;  
[1890-1908], trad. fr. [1978]: *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- QUINE, W.V. [1969]: *Ontological Relativity and Other Essays*, New York and London, Columbia UP.
- SCHEFER, J.-L. [1980]: *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard.
- SEARLE [1969]: *Speech Acts*, trad. fr. [1972]: *Les Actes de langage*, Paris, Éd. Hermann.
- TIERCELIN, C. [1993]: *La Pensée-signe*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon.
- WHITEHEAD, A.N. [1920] repris [1955]: *The Concept of Nature*, Cambridge, University Press;  
[1930]: *Process and Reality*, trad. fr. [1995]: *Procès et Réalité*, Paris, Gallimard;  
[1933]: *Adventures of Ideas*, trad. fr. [1993]: *Aventures d'idées*, Paris, Éd. du Cerf.
- WITTGENSTEIN, L. [1945]: trad. fr. [1961]: *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

**HORS DOSSIER**

# DISCOURS MÉLANCOLIQUE

## DANS LES TEXTES DE JEAN GENET ET DISCOURS JURIDIQUE

FRIEDA EKOTTO

Prenant appui sur les écrits de Jean Genet, nous analyserons, en un premier lieu, la juxtaposition suivante : le criminel et son crime d'une part, et les institutions d'autre part. Il y a là un effet de miroir : l'institution façonne des êtres selon ses principes à elle, puis se voit avec fascination et dégoût dans certaines de ses productions ratées qui sombrent dans la marginalité. En un second lieu, nous montrerons comment la narration du crime par Genet s'oppose à celle de la cour de justice. En d'autres termes, nous montrerons les interférences du discours mélancolique que produit Genet dans la narration de l'acte criminel et celles que produit la narration de la cour de justice. Genet-délinquant suspecte la mise en discours de son identité de délinquant par le discours juridique qui exclut toute altérité. D'où pour Genet l'intérêt de montrer dans son énonciation les interférences et les contradictions, des flous concertés et des procédés de brouillage entretenus à dessein dans son discours alternatif.

Les textes de Jean Genet peuvent s'analyser du point de vue de la question de la violence. Celle-ci se présente essentiellement sous deux formes :

1) La violence que les institutions exercent sur les individus. Dans le texte de Genet, il s'agit essentiellement du système carcéral et juridique, mais il est clair que l'Église, elle aussi, précurseur des méthodes dont se sert la justice, joue un rôle similaire. Pierre Legendre, dans *L'Amour du Censeur*, montre bien comment l'Église s'arroge le privilège de

poser les questions. Elle dresse la liste des dix commandements par rapport auxquels les fidèles doivent se situer, par rapport auxquels aussi leur personnalité morale se constitue. En posant des questions bien définies au départ, l'Église et la Cour ont le pouvoir de provoquer des réponses nécessaires. Dans un procès, l'accusation pose des questions établies selon un rituel très strict et par là téléguide la réponse des accusés.

2) L'acte meurtrier est perpétré par un individu qui en général n'a pas d'autre moyen de s'imposer. Il s'agit d'un acte physique qui surgit, dirait-on, à chaque fois que la communication verbale s'avère impossible. Ainsi, ce « passage à l'acte » soulage son auteur et fait appel soit à une interpellation de la Loi, soit à un tiers comme l'indique Genet dans *Querelle de Brest* : « Le crime commis, Querelle avait senti sur son épaule peser la main d'un idéal policier [...] »<sup>1</sup>. En somme, le personnage de Querelle imagine qu'en quittant le lieu du crime de Vic, la main d'un policier se pose brusquement sur son épaule et qu'il est pris. Or, Genet lui-même ne tue personne mais ce qui l'intéresse c'est de montrer en direct le processus de production du portrait d'un délinquant. Par le biais de violence différée ou médiatisée à travers autrui, Genet montre les mécanismes de production en jeu dans un discours dominant. Pour un Genet-délinquant, il s'agit de mettre en relief la violence symbolique qu'exercent et produisent les différentes conceptions juridico-légales du portrait d'un délinquant.

### LA PRODUCTION DE LA PERSONNALITÉ DU CRIMINEL PAR L'INSTITUTION

Depuis Michel Foucault, nous sommes devenus attentifs au fait que le citoyen, le prisonnier, le fou, le marginal, etc. sont des entités systématiquement construites. Une transformation a lieu entre le 17<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècle, où le pouvoir se camoufle de plus en plus tandis que les êtres humains individuels, quelconques, voire les marginaux, sont mis sous les feux de la rampe. Foucault montre qu'avec le « panopticon »<sup>2</sup>, on contrôle et gère les mouvements des détenus dans la prison. Il met aussi l'accent sur le dressage du détenu : qu'il s'agisse de l'écolage ou plus tard du service militaire, chaque geste de l'être humain est mis au service d'un but utile (opération stratégique, formation de l'intellect, production d'objets, etc.). De même, le détenu subit un dressage : son corps doit se plier à la discipline carcérale, apprendre aussi à agir en fonction des mouvements des autres corps. Foucault ne s'attarde pas sur la nécessité juridico-économique qui impose au début du 19<sup>e</sup> siècle un clivage systématique entre citoyen et délinquant. En effet, comme le montre Thierry Lévy, dans son livre *Le désir de punir : essai sur le privilège pénal*, la Révolution marque le moment où le système juridique français va pour la première fois distinguer le code civil du code pénal. Comment comprendre cette brusque nécessité ?

La Révolution refuse que le citoyen soit la simple créature du roi, elle impose

donc une image du citoyen qui se fonde essentiellement sur la raison et la volonté : l'homme du code civil de 1810 (car la femme, comme chez Foucault d'ailleurs, ne sert ni de modèle ni de sujet de réflexion) est décrit comme « bon père de famille ». Libéré de la tutelle royale, il va être défini comme étant responsable avec tous ses biens de tout ce qui dépend de son autorité : famille, employés, machines, etc. Qu'un ouvrier se blesse, il est censé réparer les dégâts, qu'il meure, il devra dédommager la famille. Il en résulte un droit directement tributaire de l'argent : celui qui pourra réparer un dommage par l'argent sera tenu pour quitte, mais que faire de celui qui n'en a pas les moyens ? C'est afin de répondre à cette question que le 19<sup>e</sup> siècle va créer un code pénal et produire peu à peu la figure du délinquant dangereux, qui s'inspire dans une certaine mesure des travaux du criminologue italien Cesare Lombroso.

Comment justifier en effet une incarcération ? Il s'agit de prouver que le délinquant se distingue essentiellement de la personnalité du « bon père de famille ». Tout marcherait bien dans le système s'il n'y avait pas des personnages marqués dès leur naissance, biologiquement, par une propension au délit et au crime. En d'autres termes, en réponse au portrait du « bon père de famille », l'on s'efforce de montrer le portrait type du délinquant et d'indiquer que l'incarcération n'est pas due au fait que le coupable n'a pas les moyens matériels de réparer son crime, mais intervient parce qu'il constitue un « danger » pour la société en vertu d'une « nature » criminelle. Cesare Lombroso (dans *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique*) va même jusqu'à dire qu'un « criminel-né » devrait être incarcéré avant même d'avoir eu la possibilité de commettre un

acte criminel.

Il est possible d'aborder le texte de Genet dans cette perspective, car il montre sans cesse comment des personnalités ou des criminels sont montés de toutes pièces : ainsi, dans *Le Balcon*, Genet montre comment les photographes « montent » le portrait de l'évêque en exhibant une seule de ses mains, tenant le monocle d'un autre personnage (aucune hostie n'étant à portée de main) au-dessus des lèvres d'un fidèle. Le truquage photographique permet de construire les personnages de toutes pièces, d'où le dérapage de la production de la personnalité du criminel que cherche à construire le discours dominant. C'est à cette production de personnages, mais aussi au montage systématique des actes dont nous parlerons plus loin, que Genet porte attention.

D'ailleurs, la question du portrait type du délinquant suit une évolution dans le temps : partie de l'examen des bosses crâniennes chez Lombroso, elle passe par l'étude statistique des comportements, puis par le portrait du délinquant perçu à travers l'analyse de ses gènes. Comme le fait remarquer Livrozet dans *De la prison à la révolte* (parlant de son cas car il est lui-même délinquant) :

*Il suffit d'appliquer à votre cas les techniques les plus avancées de la statistique, de la biologie... pour que les gens bien intégrés au système social actuel approuvent et qualifient l'analyse ainsi faite de remarquable.*<sup>3</sup>

En d'autres termes, chaque nouvelle technologie dresse et légitime un autre portrait de délinquant.

Si l'on analyse ces portraits de plus près, l'on constate que l'on a devant les yeux un construit dont les principes de production restent souvent invisibles.

Dans *De la prison à la révolte*, Livrozet cite un certain nombre de traits caractéristiques du bandit : de sexe masculin, taille moyenne, épaules larges, solide, sexuellement précoce, etc. Cette grille, mise en place par une institution dont la légitimité est reconnue (corps médical, école de sociologie), sert d'outil qui permet de saisir toute espèce de délinquant. Cette chaîne de détails se résume en un mot : « brigand » et sert de fiche signalétique. Il est clair qu'en dressant cette fiche, le criminologue a réduit l'individu à quelques traits jugés pertinents. Par effet en retour, le délinquant aura tendance à adopter un profil correspondant à sa fiche : Genet montre bien comment certains prisonniers cherchent à imiter le modèle du « dur » tel qu'il est fiché dans l'esprit du policier. L'on voit ici à l'œuvre des mécanismes similaires à ceux qu'adopte l'Église : réduire l'être humain à un petit « tas » constitué en fonction des dix commandements. L'Église prévoit une grille de transgressions possibles et le fidèle doit modeler son comportement et toute sa personne en fonction de cette grille. De même, l'interrogation policière consiste à poser certaines questions types censées fournir une grille de lecture, et l'inculpé est en général sommé de répondre aux questions par oui ou par non. Nous voyons donc ici une disparition progressive du corps qui doit apprendre à se résumer en quelques lettres, quelques traits : de nos jours, le numéro de sécurité sociale.

#### LA PRODUCTION DE LA PERSONNALITÉ DU CRIMINEL PAR GENET

Mais les délinquants de Genet sont « montés » selon un autre principe : ils se constituent à partir de la première vision qu'en a Genet. En célébrant l'altérité de l'espace référentiel qui est au principe

de son identité, Genet met indirectement en évidence les enjeux sociaux et les effets hégémoniques qui régissent la mise en discours de l'expérience singulière. Dans le texte *Miracle de la rose*, avant de comparaître devant les gardiens de prison et de décliner son nom, le narrateur aura une vision très différente – une manière de voir qui s'oppose à celle du greffier. Il sera fasciné par un jeune homme dont il aura vu le mouvement de rotation du corps au moment d'entrer dans le panier à salade. Ce premier coup d'œil porte toujours sur quelque chose de l'ordre du fétiche, et c'est autour de ce fétiche que Genet monte de toutes pièces les personnages. Cette manière de faire correspond à la représentation de l'évêque dans *Le Balcon*: pourquoi présenter ainsi cet évêque comme une main tendant une hostie-monocle? C'est qu'il s'agit de représenter la fascination exercée chez Genet par le cannibalisme, d'une part, et, d'autre part, par l'œil ou le monocle comme substitut d'orifices corporels. Genet produit cette photo à partir de corps morcelés.

Ce qui est intéressant dans cette mise en rapport de deux manières de monter le personnage, c'est que Genet montre ouvertement comment il produit les siens, la fascination qu'exerce sur lui un détail du corps. Le regard de Genet-délinquant et celui d'instances en principe plus objectives, les photographes, opèrent foncièrement selon une même pulsion scopique. En regard, on peut placer le produit fini: le portrait robot de la police dont on ne sait à partir de quelle fascination son auteur a opéré. Il suffit de regarder d'un peu plus près le portrait du délinquant dressé par un criminologue ou la police pour que surgisse le rapport fétichiste qu'ils sont censés avoir dépassé. Les études des phrénologues, au 19<sup>e</sup> siècle, semblent

attacher une importance suspecte aux dimensions du «trou occipital» à la «cavité orbitale» ainsi qu'aux «crêtes temporales». Le surdimensionnement des membres à la fois concaves et convexes fascine les phrénologues, tout en brisant une sorte de rêve de symétrie entre observateur et objet observé.

Jamais Genet ne montre le produit fini sans simultanément en montrer les processus de production, de destruction et la fascination qui en est l'enjeu. Ce faisant, Genet-délinquant arrive à localiser la violence qui découle de ce mécanisme. Comme l'écrit Livrozet, le délinquant, à partir de son expérience, est capable de démontrer le contraire de ce que les psychologues disent sur sa personne. Lacenaire dans ses *Mémoires* remet aussi en cause tous les résultats obtenus par les phrénologues qui se bornent à faire des recherches sur les bosses crâniennes du criminel.

C'est dans cette perspective qu'il convient aussi de comprendre l'importance que revêt pour Genet la distinction entre «fonction» et «être» que certains de ses personnages tentent d'imposer dans *Le Balcon*. La fonction est une espèce de signe qui se veut pur: on ne vit pas, on ne dissémine pas des lettres, on fonctionne dans le corps social. Aux yeux de Genet, juges, évêques, dans leur vie quotidienne, veulent vivre «l'être» du juge ou de l'évêque. Genet montre que la fonction est toujours entachée d'imaginaire, vécue sur le mode de l'imaginaire. Il y parvient en dissociant pratiquement le juge de sa fonction, au moment même où la société cherche à faire croire en un juge «pure fonction», en retranchant tout le soubassement vécu et rituel sur lequel l'être du juge se fonde, tout l'imaginaire et la perversion dont il est la proie. Dans *Le Balcon*, le juge ne se limite pas à sa fonction: il s'intéresse

aux êtres qui correspondent à l'imaginaire et qui le mettent en contact avec des objets ou des mots fétiches. Ces objets, ces mots, ces parties morcelées du corps exercent sur lui une grande fascination. De même, l'œil de Genet, comme celui de la caméra, se braque sur la torsion d'un corps, sur une hostie tendue. Dans un monde en proie à la vitesse croissante des échanges, il prélève un mot ou une image à partir desquels ses fantasmes se développent. Car tel est bien l'enjeu: arracher à un mécanisme rapide ou accéléré ce qui permet à l'œil d'obtenir une jouissance et de la faire longuement perdurer.

Cette opposition entre vitesse et lenteur (ou immobilité) est également celle qui gère la mise en scène de l'acte criminel chez Genet. Dans *Querelle de Brest*, Genet décrit dans les plus petits détails le meurtre de Vic par Querelle. Après avoir fait la mise en scène de ce crime, il écrit:

*Cette aventure nous l'avons voulue présentée au ralenti. Notre but n'étant pas de causer au lecteur une impression d'effroi, mais de faire pour ce meurtre ce qu'obtient parfois le dessin animé. C'est du reste ce dernier procédé que nous aimerions employer pour montrer les déformations de la musculature et de l'âme de notre héros.*<sup>4</sup>

Alors que la machine qui tue fonctionne apparemment sans accroc, le ralenti au contraire montre les déformations du corps, de l'âme. Tout se passe comme si ces corps déformés parvenaient à conjuguer leurs efforts dans un travail accéléré efficace. Comme si les délinquants, ces êtres déformés par rapport à une norme médicale (Lombroso) pouvaient être dressés et agir selon les impératifs de ceux qui les conditionnent.

Comme Genet l'écrit : « Le retors cheminement de l'idée de meurtre en nous-mêmes »<sup>5</sup>, montré au ralenti, doit aussi montrer comment se développe dans le lecteur une transgression du même ordre : l'intérêt pour l'idée de meurtre qui, même si elle n'est pas réalisée, n'en reste pas moins une transgression. Tout se passe comme si Genet, par le ralenti, voulait permettre au lecteur de percevoir que, si lui-même ne tue pas, c'est qu'il accède à la faculté de produire des fantasmes, voire d'écrire des textes. Querelle est un mélancolique qui, perturbé par l'immobilité de son corps, par la fascination que son propre corps exerce sur lui, n'a d'autre recours que l'action du corps, devenu machine guerrière. Et là, Genet peut intercaler l'écriture mélancolique, et le lecteur se laisser aller à une réflexion sur l'idée de meurtre et, peut-être, à une jouissance imaginaire.

Ce qui vaut pour le portrait construit vaut aussi pour le nom propre qui inscrit l'individu dans la généalogie sociale. Alors qu'il est censé servir de fiche signalétique ou de *lettre* marquant l'individu de son sceau, le nom dérape, à peine prononcé, et se dissémine à travers le texte : « Genet », répond le narrateur à la question de son nom ; « Plantagenet »<sup>6</sup>, dit le greffier, pour faire de l'esprit. Ainsi s'ouvre la possibilité de multiples inscriptions du nom et de la fleur dans le texte. Nous savons que le jeu de mots ouvre une brèche sur des désirs prohibés. Genet, délinquant et narrateur, part de la fascination exercée par le corps, et le garde de prison, quant à lui, plus étroitement inscrit dans le système d'oppression, a recours au mot d'esprit pour donner accès à tout ce qui cherche à le figer. Il amorce ainsi une dissémination des parties du nom à travers tout le texte de Genet.

Revenons à Foucault : lorsqu'il parle du dressage, de l'homme transformé en machine, il souligne qu'il s'agit dans ce processus de gagner de la vitesse : le corps social ouvrier doit être si bien dressé dans ses gestes qu'il doit pouvoir agir à toute vitesse. La vitesse s'obtient en opérant au moyen de symboles « purs », tels les symboles mathématiques.

Par ailleurs, l'être humain se résume de plus en plus en quelques signes avec lesquels il est possible d'opérer. Ce que nous refusons, c'est le « symbolisme vrai », ce symbolisme qui se distingue du symbolisme mathématique en ce qu'il véhicule des rituels, des dons, des rapports corporels. C'est Jean-Joseph Goux qui, dans *Freud, Marx, Économie et Symbolique*, parle du symbolisme « vrai ». En substance, il dit que le monde du symbolisme pur est celui de la spéculation abstraite, il est le but vers lequel tend la société. Le symbolisme vrai, en mettant le corps en vedette, relativise l'efficacité du symbolisme pur que le monde social recherche.

Chez Genet, Querelle est cette machine<sup>7</sup>. Mais Genet, en le regardant au ralenti, va dans une certaine mesure aussi « relativiser » Querelle en mettant son corps en vedette : il montre comment Querelle peut se dégager du symbolisme « pur ».

Dans *Querelle de Brest*, nous le voyons effectivement se cliver au moment où il va commettre un crime : son corps semble se détacher et ne plus constituer que des gouttelettes qui s'accrochent aux branches des arbres qui l'entourent, tandis que la machine qu'il constitue, avançant à toute vitesse, enfonce un couteau dans le corps de Vic. Ce meurtre est téléguidé par les figures du pouvoir qui gèrent ses mouvements : en particulier par le personnage de

Mario, le policier que Querelle veut impressionner par son acte. Querelle ne produit pas un objet matériel, comme le fait un groupe d'ouvriers travaillant à la chaîne à toute vitesse, mais il produit un objet de fascination : le crime, le cadavre. Et une fois l'acte perpétré, le reste de sa personnalité clivée redescend des branches, entre de nouveau en lui, et la machine en disparaît.

#### LA NARRATION DU CRIME DANS LES TEXTES DE GENET

Ce qu'il y a de curieux dans la description du crime que nous venons de rapporter, c'est tout d'abord la position du narrateur, et ensuite l'interférence qu'on peut y constater du discours mélancolique. Alors que le crime est dit s'accomplir à toute vitesse, Genet écrit, à la fin de la narration, qu'il a présenté le crime au ralenti pour mieux le comprendre. Nous avons donc, d'une part, un personnage qui agit à toute vitesse sans expliquer quoi que ce soit et, d'autre part, un narrateur fasciné qui, en ralentissant le processus qu'il décrit, y décèle ou y projette sa propre mélancolie.

Devant le tribunal, l'accusé est aussi présenté comme un personnage qui, après un acte accompli à toute vitesse, se retrouve dans le box, immobile, muet. Mais il ne s'agit pas pour le tribunal de l'immobiliser en vue d'en dégager sa propre mélancolie ou d'y lire celle des jurés. La cour ne ralentit pas vraiment le processus qu'elle narre, au contraire, elle l'accélère au maximum en le condensant en quelques phrases.

Camus, dans *L'Étranger*, montre que le procureur ramène les actes, sentiments, impressions les plus disparates, échelonnés dans le temps, à une phrase qui résume à toute vitesse les actes criminels dont il est question, en y pré-

levant ce qui permet de nouer un rapport causal sans faille et logiquement vraisemblable. À la vitesse des actes criminels correspond la vitesse du traitement juridique. Même si les inculpés doivent attendre des années avant de subir leur procès, leur dossier est monté et bouclé en quelques heures. Or, l'acte meurtrier une fois commis, le meurtrier est incapable de dire ce qui s'est passé en lui à cette occasion. Son corps a tué un autre corps, ou le couteau qu'il tenait en main a tué un être humain. Le seul langage dont, dans cette situation, Querelle, par exemple, est capable est celui de la mélancolie : il a avalé des mots qui se sont enlisés en lui, qui se sont pris dans sa vase intérieure, c'est-à-dire aussi dans cette vaseline dont Genet parle dans le *Journal du Voleur* et qu'il met en rapport avec l'homosexualité. Quand Querelle parle, certains de ses mots lui « re-montent » aux lèvres mais ne se détachent pas de son corps. Ce sont des mots d'argot, c'est-à-dire précisément ceux qui se lient à des pulsions opaques – « rat », par exemple, qui se retrouve par anagramme dans « argot » mais aussi « rage ». Ce langage correspond à ce que Julia Kristeva, dans *Soleil noir : dépression et mélancolie*, appelle le langage de la mélancolie, langage incapable de se brancher sur le discours codé du social sinon par le truchement de certains mots-fétiches qui collent le mélancolique au code commun de façon ponctuelle. Genet, en ralentissant le mouvement, montre Querelle sombrant dans sa vase intérieure, s'y retranchant du monde. Il montre aussi Querelle qui, obligé de contacter un personnage comme Mario, est brusquement perturbé par ce qu'il est. Obligé de répondre aux attentes du policier, l'enveloppe en principe protectrice de la mélancolie se rompt, se disperse sur les arbres, et Querelle, machine

produite par l'institution, fonce et tue.

Si Genet, dans ce texte, a placé Querelle dans cette position de mutisme ou de mouvement exécuté à toute vitesse, ce n'est pas afin de produire, à partir de ce mutisme, un discours juridique accéléré comme le fait la cour de justice. Au contraire, ce délinquant quasi muet permet à Genet de s'adonner à sa propre écriture mélancolique. Il s'agit d'un procédé de brouillage qui problématise la violence symbolique qu'exerce le discours juridique doté du pouvoir.

Si Querelle ne trouve à sa mélancolie agressée par le social qu'une seule réponse – l'acte muet et opaque du meurtre –, Genet lui ne tue personne, mais écrit. Au moyen d'un personnage aussi opaque que Querelle, par le nom même de ce personnage, il accède au monde juridique : étymologiquement, la querelle est une « plainte » déposée en justice, une plainte, mais aussi une lamentation. L'écriture de la mélancolie opère par déplacements, par rythmes, par spatialisation, mais aussi par rébus, hiéroglyphes. Les personnages de Genet sont souvent doubles et cette duplicité s'exprime par l'intériorisation de structures hiérarchiques sociales. La monstruosité est le résultat de cette intériorisation. Et le double se montre aussi par le fait que Genet, tout en produisant son écriture mélancolique, se cherche lui-même. Dans *Querelle de Brest*, l'officier Séblon écrit ceci dans son journal : « Se brester ». De bretteur sans doute : « se quereller »<sup>8</sup>. Querelle de Brest ? se brester, dit Genet, signifie « se disputer ». Il s'agit donc d'une querelle. À propos de quoi ? de « brest » (breast). De même que dans le roman de Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, le personnage de Thomas est jumeau et opère dédoublé dans le texte, de même Querelle est querelle et Georges Que-

relle est lui aussi Robert Querelle, son frère ennemi adoré. On se lamente, on dépose une plainte à propos de la mère, on se bat violemment avec un frère. D'ailleurs, Robert renvoie aux seins, les « roberts » ayant ce sens précisément en argot. L'écriture de Genet est donc ce chant de « lamantin » que chantent, dit-il, tous les prisonniers de Fontevault : « Fontevault : fontaine de ton eau jamais je ne boirai, se lamente le prisonnier »<sup>9</sup>. Par le ralenti de l'écriture mélancolique, Genet peut déposer sa plainte qui semble coïncider avec celle que Querelle pourrait émettre si, au lieu de répondre avec son corps, il pouvait transformer les mots vaseux qui lui remontent aux lèvres en une véritable écriture de la plainte.

On croit habituellement que le prisonnier, dans sa cellule, prend conscience de l'acte qu'il a commis. Isolé, incapable d'agir, immobilisé, il est censé faire un retour sur lui-même et accéder ainsi, pour la première fois, à la représentation de son acte ou de son propre visage.

Il en va ainsi dans *L'Étranger* : Meursault, dans sa cellule, se voit pour la première fois dans la gamelle qui reflète son image. Il commence à constituer l'espace de son ancienne chambre en se remémorant les divers meubles qui s'y trouvaient, en se les récitant chaque jour. Il y lit aussi un article de journal qu'il a trouvé où l'on narre le meurtre d'un fils par une mère.

Chez Genet, le séjour en prison a des effets plus subtils : la prison est essentiellement une enceinte de pierre sur les murs de laquelle on voit des lettres gravées : MAV. Peu importe le sens de cette inscription que Genet ne comprend pas la première fois qu'il la voit (Mort Aux Vaches). Mais ces lettres troublent Genet, par « vache » il est renvoyé au criminel Vacher, dont le portrait orne la



cellule de maint prisonnier de ses romans. Le mot se dissémine en *achat*, *rachat des pêchés*, *arche*, *cracher*, bref sur tout un «verbier» qui loin de permettre une prise de conscience de soi, va au contraire le faire «voler» de mot en mot, le précipiter dans la seule occupation possible pour lui en prison : produire une écriture de la mélancolie qui, par certains mots, se rattache au discours socialement accepté, tandis que le reste se disperse.

Par moments, toutefois, un personnage comme Harcamone, dans *Miracle de la rose*, semble accéder en prison à une espèce de prise de conscience, de représentation, de l'acte commis. Le narrateur a une stratégie très intéressante à cet égard, car il nous présente l'histoire du crime en plusieurs étapes : Harcamone a d'abord tué une fillette. Rien n'est dit de ce crime, il est muet. Le second crime d'Harcamone, le meurtre d'un «gâfe» en prison, est en quelque sorte mimé par Genet qui le transforme ou lit en lui un rapport homosexuel avec le personnage Bois-de-Rose. Harcamone attaque sa victime par derrière et l'acte ressemble à une étreinte. Dans un troisième temps, la narration fait de Harcamone un personnage qui se dédouble, qui voit devant lui le cadavre qu'il serait s'il se précipitait effectivement du balcon dans la cour, comme il en avait l'intention. À ce moment-là, une distance s'instaure entre Harcamone et cette image, ce cadavre éventuel. Enfin, l'acte qui, chronologiquement, fait suite à celui-ci, mais que Genet a placé tout à fait au début de *Miracle de la rose*, comme s'il voulait en faire le modèle à travers lequel tous les autres personnages se formeraient, est une scène de séduction : Genet est à genoux dans le couloir et, au passage de Harcamone, coupe symboliquement une rose de la chaîne

qui retient les mains de son idole. Harcamone a peur, il s'éloigne en claudiquant. Ce que Genet met en scène, c'est un acte à la fois adorateur et castrateur (cueillir, couper la rose), mais, naturellement, accompli à un niveau purement symbolique. Harcamone accède ainsi, comme sa peur et sa claudication le prouvent, à la compréhension d'un symbolisme, lui qui jusque-là n'était qu'un corps ayant agressé un autre corps. La narration permet à Genet de montrer l'accession au symbolique de Harcamone.

Ce symbolique toutefois est pervers dans la mesure où le geste de castration est en même temps une proposition érotique à peine voilée : le narrateur, agenouillé devant Harcamone, cueille la «fleur» de celui-ci. Harcamone comprend obscurément que les meurtres qu'il a commis consistaient à tuer en lui-même cette «fillette» qu'il est, de même que le meurtre de Bois-de-Rose consiste à tuer la «fleur», à refuser celui qui voudrait «boire». Par sa narration, Genet va mener Harcamone précisément là où celui-ci refusait d'aller : vers un homme qui se sert des crimes perpétrés pour nouer, grâce à eux, un rapport d'homme à homme – un rapport amoureux esthétique. Il ne s'agit donc pas d'une simple représentation de soi rendue possible, mais d'une production d'un rapport esthétique à partir du crime. Pour Genet, narrer le crime est un mode d'énonciation qui épouse et déjoue à la fois les discours qui l'objectivent et qui légitiment l'exclusion du criminel. Genet montre l'évidence des relations de pouvoir qui structurent toute mise en discours de soi. Il en va de même dans *Journal de voleur* où Genet, non seulement produit une situation qui amène fatalement le gitan Pépé à tuer, mais où il se sert de ce crime pour réaliser, au-

dessus du cadavre, ses fiançailles avec Stilitano.

Ainsi, l'acte meurtrier opaque, machinal et muet des personnages, permet à Genet de produire une écriture mélancolique de la plainte mais aussi des noces esthétiques et symboliques avec les hommes désirés.

#### LA NARRATION DU CRIME

##### PAR LA COUR DE JUSTICE

Nous avons dit que le tribunal, loin de produire une écriture de la mélancolie en présentant au ralenti les faits et gestes du condamné, narre au contraire ceux-ci selon une espèce de sténographie hâtive et avec l'accélération que le rapport causal univoque rend possible. Mais, si, dans cette narration, une cause est présentée comme produisant un effet, si le «fait» qui fonde la démonstration est soigneusement préparé, tronqué de tout ce qui pourrait le rendre problématique et transformé en signe pur qui permet la circulation optimale des arguments, il n'en reste pas moins que le tribunal y accède à la fascination.

Comme le montre Thierry Lévy, dans *Le Crime en toute humanité*, le tribunal se repaît de photographies équivalentes à celles qui fascinaient jadis les phrénologues mais qui fascinent aussi tout amateur de corps morcelés ; cadavres, blessures, orifices, entaillés, corps gonflés, etc.

Thierry Lévy analyse la «reconstitution» du crime et note :

*Il y a abondance de détails qui arrêtent l'œil et soulèvent le cœur : gros amas d'ordures et de reproches, gros travail, fatigant, sur du terrain arpenté, avec photos.*<sup>10</sup>

Ceci, sous prétexte de faire revivre les gestes qui ont précédé, accompagné et suivi le crime, permet l'exposition des

blessures de la victime, l'exhibition méticuleuse des choses normalement interdites : le sang, le sexe, les corps difformes, mutilés, déchirés ou contraints. Bref, tout le côté sensationnel qui projette l'horreur mais aussi, dans une certaine perspective, la beauté de l'horreur.

D'une part, le tribunal satisfait ainsi les préoccupations intimes qu'il entretient avec l'interdit, mais dans un cadre qui se veut purement professionnel. D'autre part, en devant constituer une narration brève des actes commis, c'est-à-dire rapide comme le serait une tragédie racinienne obligée de se nouer en vingt-quatre heures, en un seul lieu et de ne présenter qu'une seule intrigue, le tribunal peut tirer une jouissance esthétique des crimes. Mais, en même temps, il place l'accusé en position de criminel, incapable d'accéder à tant de beauté. S'il a tué, ce n'est pas pour de nobles causes, mais par peur, lâcheté, etc.

Par ailleurs, le tribunal met en évidence le crime et amenuise le rôle du criminel. Il s'arroge le droit de narrer ces actes « héroïques » à la place du criminel. Mais il se présente ainsi comme une instance qui n'a pas eu le courage de « passer à l'acte » dans le réel et doit se contenter du « passage à l'acte » dans le verbal. Le tribunal vole ainsi à l'accusé son crime et la narration de ce crime – tout comme Genet qui s'empare de celui de Harcamone –, mais il se donne par là la possibilité d'une *catharsis* qu'il refuse cruellement à l'accusé, lequel ne peut même pas parler en son propre nom, verbaliser ses actes, c'est-à-dire nouer un rapport verbal avec la société figurée par le tribunal.

Il en est de même pour Genet qui, par-dessus le crime, noue un rapport avec Harcamone et, comme le tribunal, en accusant, plaidant, jugeant, crée une communauté verbale qui relie les bien-

pensants entre eux, mais exclut celui qui a rendu cette communion possible.

Mais là où le tribunal noue un lien avec les bien-pensants (jury) ou avec l'acte lui-même, tragique, Genet noue des fiançailles avec le criminel au lieu de le minimiser comme le fait la cour. Par ces fiançailles, Genet cherche à communiquer la singularité du criminel, celle de l'expérience d'un marginalisé. Mais en narrant le crime d'autrui comme le fait la cour, même s'il en fait une lecture subversive, Genet doit d'une part composer avec les conceptions dominantes de l'identité et, d'autre part, les déjouer localement pour signifier une altérité qui est au cœur même des grilles de lecture qu'il utilise afin de court-circuiter leur évidence et neutraliser leur violence symbolique.

#### INTERFÉRENCES EXTÉRIEURES ET LA NARRATION DU CRIME CHEZ GENET

Genet commence bien souvent la narration d'un second meurtre en évoquant le premier. Voici comment il narre les meurtres de Harcamone dans *Le Miracle de la rose*.

Le premier porte sur une fillette et il est simplement mentionné. Il ne donne lieu à aucun commentaire : c'est un acte fermé sur lui-même qui, par là, pourrait provoquer la fascination. Mais il n'est pas présenté comme tel. En tout cas, il est un comble d'abjection, selon l'expression de Kristeva dans son livre, *Le Pouvoir de l'horreur : Essai sur l'abjection*. L'enfance est là pour renouveler la vie : pourquoi alors tue-t-on un enfant ? Est-ce un désir de suicide ?

Harcamone veut en effet mourir pour abréger sa captivité, du moins est-ce ainsi que Genet présente son désir en se substituant à lui, ayant, dit-il, lui-même passé par l'horreur de l'emprisonnement à perpétuité. Selon Genet, ce qui s'est

passé pour que Harcamone accède ainsi à ce désir, c'est qu'il est entré en contact avec le langage, dans un rapport quasi littéraire, avec par exemple des phrases du genre : « Vaut mieux crever »<sup>11</sup>.

Pour Genet, seul le passage par le verbal permet d'accéder au désir du suicide. Tout ce que Genet voit, en fait, de Harcamone est ce qu'autrui lui en a rapporté : un jour, Harcamone a été vu au bord d'une galerie, sur le point de se jeter au sol, mais il a évité la chute *in extremis*. Il y a eu des témoins de son acte qui l'ont rapporté. Genet va lui inventer une distance, avec son acte : « écoeuré sans doute par la vue sur le sol de ses membres fracassés... »<sup>12</sup>, Harcamone recule. Genet insufflé une perception à Harcamone : c'est son cadavre qui l'empêche de se tuer.

Qu'est-ce que Harcamone désire réellement ? Pour obliger le tribunal à le condamner à mort, il va délibérément tuer Bois-de-Rose, qui est un « gâfe ». Pourquoi ? C'est qu'au fond le crime est une amorce de langage dans la mesure où il tranche, sépare, divise. Harcamone aurait l'impression de vivre une tragédie, avec ses unités de temps, de lieu, d'intrigue, etc. Le temps qui le sépare de la mort serait alors autre chose que sans fin, que perpétuel. Ce serait un temps tragique. Ce qui est intéressant, c'est son choix d'objet : pour échapper au sans fin, au perpétuel, il tue quelqu'un comme on baise, il prend Bois-de-Rose *a tergo*. Du coup son acte n'est plus sans fin car il le ramène au meurtre de la fillette. Il construit donc ainsi une chaîne de crime en crime, ce qui est le propre du tragique. Il bloque le sans fin, le perpétuel par cette forme homo-féminine qui, au lieu de se donner comme cadavre, est une espèce de point d'arrêt.

C'est pour cette raison que le crime de Harcamone ne lui semble pas aussi

triste que celui de Weidman dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, qui n'a jamais réussi à inventer une nouvelle façon de perpétrer ses crimes : il tue en effet ses victimes toujours de la même façon. Weidman ne peut prendre une distance à l'égard de sa pulsion de meurtre, il la répète comme on répète un acte qu'on est incapable de symboliser. Selon Genet, Harcamone a réussi quant à lui à inventer une nouvelle façon d'accomplir un nouveau crime, il est donc en passe de sortir de la pure pulsion. Après le crime, Harcamone fait quelque chose que Genet qualifie de plus difficile encore que le crime : il s'évanouit. Où est la difficulté ? L'acte est déjà un début de verbalisation, puisqu'il tranche, etc. S'évanouir est une somatisation, une manière de symboliser par le corps quelque chose de refoulé. Visiblement, Harcamone accède par son évanouissement à une forme plus littéraire, quasi verbale de communication.

Il n'est pas possible de situer chronologiquement dans le récit le commentaire que Genet fait du crime de Harcamone. Quoiqu'il en soit, une page après la description du second crime de Harcamone, Genet sort de la description de celui-ci et fait ce commentaire : les crimes de Harcamone peuvent sembler « idiots », mais il s'agit d'actes manqués. Nous le savions déjà, dans la mesure où nous nous étions posé la question : qui Harcamone tue-t-il en tuant la fillette ? Nous avons alors construit nous aussi une chaîne « tragique » pour nouer les divers actes criminels entre eux : on tue à ré-pétition dans la mesure où l'on ne sait pas qui on tue. Dès qu'on donne une identité à ce qu'on tue, on bloque le processus. Mais Genet fait un autre usage du crime. Pour lui, ce sont des actes manqués, certes, mais dont la raison d'être est de dégager des effluves

de rose qui enivreront le poète qu'il est. Poète qui se lamente tout en se plaignant de sa mélancolie. Bref, la rupture provoquée par le crime est là pour libérer à chaque fois une odeur. Voilà ce que recherche Genet, mais pour arriver à cela, il fait faire à Harcamone le chemin inverse, il fait faire à Harcamone le chemin tragique par lequel on l'enferme dans un enchaînement logique. Pourquoi ?

Parce qu'il ne s'agit plus d'un crime, mais de la rencontre de Genet avec Harcamone, condamné à mort pour un meurtre de « gâfe ». Cette rencontre permet à Genet d'exploiter ce crime pour son propre compte. Que se passe-t-il dans le récit essentiellement : (il) le narrateur-Genet est à genoux devant son idole et à son passage coupe une rose de la guirlande qui retient les poignets de Harcamone. Cette chaîne de fer est devenue guirlande de roses. Harcamone est épouvanté par le geste de Genet, il recule d'horreur. Parce que, nous l'avons dit, cet acte peut se lire comme une forme de castration symbolique et aussi comme un acte érotique : celui de cueillir une virginité. Visiblement, Harcamone, par l'horreur qui se peint sur son visage, par le fait qu'il va continuer sa marche en claudiquant, montre qu'il est sensible non plus au crime ou au sexe, mais aux symboles que Genet lui propose. Et c'est à ce niveau-là que va s'établir une espèce de fiançailles des deux personnages, par-dessus ces actes manqués qui libèrent des effluves de roses. Ainsi, Harcamone, le solitaire, va entrer en contact avec Genet, dans ces noces symboliques.

En d'autres termes, il y a des meurtres accomplis à toute vitesse et qui ne permettent pas de commentaire, que leur auteur ne comprend pas et dont il ne saurait parler. Il y en a d'autres, où l'on

discerne plus de lenteur, une préméditation qui les transforme en assassinats marqués par le verbal, où le criminel est obligé de s'y reprendre à deux fois avant d'achever sa victime qui s'enfuit. Mais aussi qui apparaissent comme des actes manqués tant à Genet qu'à celui qui les commet, puisque, par exemple, à leur évocation il s'évanouit, ou part en claudiquant comme Harcamone. C'est par cette brèche qui s'ouvre que Genet fait jaillir son écriture mélancolique. Le « ralenti » de l'acte l'ouvre au verbe et au symbolique.

#### NOTES

1. J. Genet, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, 1986, p. 250.
2. M. Foucault, *Surveiller et punir*, chap. III : « Le panoptisme ».
3. S. Livrozet, *De la prison à la révolte*, p. 22.
4. *Miracle de la rose*, p. 253.
5. *Ibid.*, p. 253.
6. *Ibid.*, p. 227.
7. J.-J. Goux, *Freud, Marx, Économie et Symbolique*, chap. intitulé « Numismatique ».
8. *Miracle de la rose*, p. 206.
9. Cf. « Le chant lamantin » chez Villon de la « Ballade du Concours de Blois ».
10. T. Lévy, *Le Crime en toute humanité*, p. 17.
11. *Miracle de la rose*, p. 265.
12. *Ibid.*, p. 265.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANCHOT, M. [1941] : *Thomas L'obscur*, Paris, Gallimard.
- CAMUS, A. [1942] : *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. [1975] : *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- GENET, J. [1968] : *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard.
- GOUX, J.-J. [1973] : *Freud, Marx, Économie et Symbolique*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, J. [1987] : *Soleil Noir : Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard.
- LACENAIRE, P. [1968] : *Mémoires*, Paris, L'Instant.
- LIVROZET, S. [1986] : *De la prison à la révolte*, Paris, Mercure de France.
- LEGENDRE, P. [1974] : *L'Amour du Censeur*, Paris, Seuil.
- LEVY, T. [1979] : *Le Désir de punir : essai sur le privilège pénal*, Paris, Fayard ; [1984] : *Le Crime en toute humanité*, Paris, Grasset.
- LOMBROSO, C. [1887] : *L'Homme criminel, criminel-né, fou moral, épileptique*, Paris, Félix Alcan.

## RÉSUMÉS/ABSTRACTS

### Le film du temps.

#### Imagerie mentale et cinéma invisible

Pierre Ouellet – page 7

Nous partons du fait que le texte verbal déroule dans l'esprit du lecteur un « film mental » (des images mentales en acte) où s'enregistre la mémoire à court terme nécessaire aux synthèses perceptives qui s'effectuent au cours de l'acte de lecture. Un texte d'Artaud, destiné à un tournage cinématographique qui n'a jamais eu lieu, nous sert d'exemple pour montrer que le film réel et sa temporalité se doublent d'un *autre* film et d'un *autre* temps, qui ont trait au déroulement des événements et des actes mentaux représentés et dont la temporalité nécessite une autre mesure que celle de la durée du visionnement : elle relève d'une appréhension ré-tensive et pro-tensive de l'imagerie mentale et obéit dès lors à la structure intentionnelle de la mémoire et de l'imagination, considérées comme le lieu propre aux synthèses de la perception. On en conclut que le cinéma, comme « le film invisible » qu'est le texte d'Artaud, superpose au visible sensible des images écraniques un « visible eidétique » propre à l'imagerie cognitive déclenchée dans la mémoire et l'imagination au cours d'un acte de visionnement.

We assume that the verbal text unfolds, in the mind of the reader, a “mental film” (mental pictures in action) where short time memory, necessary to the perceptive syntheses that take place during the act of reading, is recorded. A text written by Artaud for a film (which was never made) is taken as an example to show that the real film and its temporality are coupled with *another* film and *another* time, related to the course of represented events and mental acts, whose temporality cannot be measured by the screening time. It results from a re-tensive and pro-tensive apprehension of the mental imagery, and therefore obeys to the intentional structure of memory and imagination, where syntheses of perception take place. As a conclusion, we can say that cinema, in much the same way as the “invisible film” of Artaud's text, superimposes, to the sensitive visibility of the screened images, an “eidetic visible” suited to the cognitive imagery triggered in memory and imagination while viewing a film.

#### Du souvenir au non-lieu de la mémoire :

*En remontant la rue Vilin* (R. Bober, 1992)

Marie-Françoise Grange – page 20

À travers la disparition de la rue Vilin, située dans le vingtième arrondissement à Paris, le film de Bober tente de formaliser et la disparition

de G. Perec, ami de R. Bober, et la question juive. Ainsi, l'impossible mémoire de la perte cherchera à se matérialiser par le film en disparition d'une rue, troquant le temps contre un espace et transformant le trou de mémoire en lieu du souvenir.

Through the disappearance of the rue Vilin, in Paris' 20th arrondissement, *En remontant la rue Vilin*, a film by R. Bober, is an attempt to formalize both the disappearance of Georges Perec, a close friend of Bober, and the Jewish question. At stake is the way the film uses the disappearance of a street to express the impossible memory of a loss. In so doing, it transforms time into space and a memory lapse into a remembrance.

#### L'adaptation filmique

Michel Larouche – page 29

L'adaptation filmique est abordée ici dans la perspective de l'« intermédialité », en tenant compte du scénario comme étape transitoire et comme matrice, révélant ainsi la dynamique des traces et des mémoires à l'œuvre dans l'élaboration et la compréhension du processus de la transformation. Par le renvoi à plusieurs exemples d'adaptation, l'auteur montre la chaîne de liens que la dynamique des traces et mémoires crée entre adaptation, réécriture, lecture et « spectature ».

Film adaptation is approached here in an inter-media perspective, taking the screenplay as a transitory stage and a matrix revealing the dynamics of memory and traces within the comprehension and the elaboration of the transformation process. Using different examples of adaptation, the author shows what links can be established, by the dynamics of memories and traces, between adaptation, re-writing, reading and “spectature”.

#### Fiction de l'image ?

Éric Clémens – page 47

Alors que le mot « indicible » existe, l'image « invisible » est impossible. La structure de ressemblance et l'action identifiante de l'image, *mémoire* reproductrice, justifient la critique. Cependant, l'impression visuelle répétitive n'est pas l'expérience de l'altérité dans l'image par l'épreuve de la division entre l'oeil et le regard ainsi que de la différence entre la figuration et la référence. Comment s'opère cette irruption sinon en faisant percevoir l'impossible à voir : l'image non vue, absente, perdue, *oubliée* – grâce aux inventions de la fiction filmique (exemple de *Blow Up*) ?

While the word “unspeakable” does exist, the “invisible” image is impossible. The likeness structure and the identifying power of the image, as reproductive memory, justify the criticism. However, the repetitive visual impression is not the experience of otherness within the image, through the division between eye and glance as well as the difference between representation and reference. How does this irruption acts other than letting make out what's impossible to see : the unseen image, absent, lost, forgotten – thanks to the creations in fiction films (as in *Blow Up*) ?

#### Hier ist kein warum.

#### À propos de l'image des camps de la mort

Vicente Sánchez-Biosca – page 53

S'appuyant sur les nouvelles conceptions de l'Histoire (valeur des témoignages, micro-histoire, expérience vécue, etc.), le propos de ce texte est d'interroger trois stratégies différentes à l'égard de l'effet documentaire au cinéma lorsqu'il a affaire à un événement du calibre de la *Shoah*: *Memory of the Camps*, tourné par les forces britanniques lors de la libération du camp de Bergen-Belsen, *Shoah* (C. Lanzmann, 1974-1985), construit sur des entretiens avec des rescapés des camps d'extermination et *Schindler's List* (S. Spielberg, 1993), dont les techniques de reportage sont combinées à une structure mélodramatique. Trois stratégies discursives qui vont de pair avec trois conceptions de la mémoire au cinéma et des limites que l'éthique impose au représentable.

The purpose of this text is to examine, based on new conceptions of History, three distinct film strategies related to the documentary. These three strategies center on the Holocaust and their use is presented in three specific films: *Memory of the Camps*, filmed by the British troops as they liberated the Bergen-Belsen Camp, *Shoah* (C. Lanzmann, 1974-1985), a series of interviews with survivors, witnesses and perpetrators at extermination camps, and *Schindler's List* (S. Spielberg, 1993), in which journalistic techniques are embedded within a melodramatic structure. These strategies are linked to three distinct conceptions of memory in film and are discussed from an ethical point of view, that is the limits of representation.

#### L'entrelacs et le « mémoriel »

Lucie Roy – page 66

L'auteur examine tout d'abord la question de l'entrelacement des disciplines qui ont étudié l'écriture, ou ce qui peut être plus particu-

lièrement appelé l'inscription de la mémoire dans la matière (matérialité de l'écriture filmique). Elle réfléchit ensuite sur la *Matière* et la *Mémoire* de l'écriture filmique ou sur une sorte d'*écriture de l'écriture* par laquelle peut être saisie la phénoménologie du sens, c'est-à-dire sa *provenance* et son *advenir*. Les termes « provenance » et « advenir » invitent à la lecture de la descriptivité, c'est-à-dire de l'*activité* de description du film. Cette descriptivité rappelle le monde (l'énonçable) et la pensée du monde (le mémorable) dans l'*écriture*. Relativement à cette problématique de la « Sémiotique des mémoires au cinéma », il importe moins de s'interroger sur le « réel » rappelé hypothétiquement par l'écriture que sur le « Réel » (deleuzien) où compte non pas ce qu'on croit être inscrit (les choses du « réel »), mais ce que la pensée inscrit (le Réel), c'est-à-dire son inscription même.

The author begins by examining the many disciplines that have addressed the question of writing or what more specifically can be called the inscription of memory in matter (the materiality of filmic text). She then reflects on *Matter* and *Memory* in filmic text, which she construes as a sort of *writing of writing* through which the phenomenology of meaning – that is, its *origins* and its *becoming* – may be apprehended. The terms “origins” and “becoming” call for a reading of descriptivity which is the film's descriptive process. Such descriptivity *recalls* both the world (that which can be enunciated) and the imagined world (that which can be recalled) in the textualizing process. As far as the problem of the “semiotics of filmic memory” is concerned, it is less important to question a “real” that is hypothetically remembered through the textualizing process than the “Real” (Deleuze) in which what is important is not what is believed to be inscribed (the things of the real) but rather what mind itself inscribes (“Real”), that is, mind inscribing itself.

#### Le cinéma : artefact et simulacre

Marc Richir – page 79

L'analyse phénoménologique du cinéma et de ses antécédents historiques montre qu'il a été confronté, dès ses origines, au conflit entre son caractère d'*artefact* et son caractère de *simulacre* : artefact par l'image, même mise en mouvement; simulacre, dès lors que par l'art de la mise en scène, l'artefact est médiatisé pour montrer *autre chose* que l'effet « hallucinatoire » qu'il produit spontanément – habits sociaux et psychiques, fantasmes. Le risque majeur du cinéma est de mériter ce qui motivait,

dans *La République*, la condamnation platonicienne de l'art : soumis à l'artefact, il ne saurait même pas ce qu'il « imite », tout en se visant comme « substitut » de la réalité. Sorte d'aliénation d'autant plus dangereuse qu'elle plonge dans l'élémentaire et reste le plus souvent inaperçue.

The phenomenological analysis of cinema and of its historical antecedents shows that it has been confronted, from its very beginning, with its double identity, both as an *artifact* and a *simulacrum*. An artifact, because of its status as an image, even if it is animated; a simulacrum, since, through its mise en scène, it shows *something else* than the “hallucinogenic” effect that it spontaneously produces – psychic and social habits, fantasies. The cinema's major risk is to deserve the platonic condemnation of art found in *The Republic*: being an artifact, it would not even know what it “imitates”, while trying to be a “substitute” for reality. A kind of alienation all the more dangerous since its apparent simplicity makes it almost unnoticed.

#### De la mémoire et de l'imagination au cinéma

Martin Lefebvre – page 90

Cet article étudie le rôle sémiotique de la mémoire et de l'imagination dans l'élaboration, au sein de l'acte de « spectature », d'une *memoria* ou figure filmique. Il pose les premiers jalons d'une réponse à la question : « Que conservons-nous d'un film ? ».

This essay examines the semiotic function played by memory and imagination in the act of spectating. It develops the concept of *filmic figure* in order to better understand what it is viewers retain from a film as they appropriate it.

#### Le devenir du film

Jean-Pierre Esquenazi – page 103

Inspiré par la sémiotique pragmatique de Peirce et par la théorie des événements de Whitehead, l'auteur analyse la « mémoire » d'un système de signes, ici d'un film. Il montre comment l'interprétation d'une séquence particulière implique le souvenir des précédentes, à travers un monde commun, qui est celui du film. Le Devenir du Film, c'est alors la re-configuration continue de ce monde commun dans chaque séquence du film.

Following Peirce's pragmatic semiotics, on the one hand, and Whitehead's theory of event, on the other hand, the author studies the “memory” of a semiotic system, particularly that of a motion picture. Interpretation of a sequence

is said to depend on the memory of previous sequences, filtered through the film's world. The Actualization of the Film is defined as the ceaseless re-configuration of its world, carried out for every sequence of the film.

#### Discours mélancolique dans les textes de Jean Genet et discours juridique

Frieda Ekotto – page 116

Les écrits de Jean Genet, particulièrement *Querelle de Brest* et *Miracle de la Rose*, nous permettent d'examiner comment sa narration de l'acte criminel s'oppose à celle du tribunal. La cour ne ralentit pas le processus de la narration du crime, au contraire, elle l'accélère au maximum en le condensant en quelques phrases, alors que Genet opte pour « l'écriture mélancolique », qui non seulement produit de la sympathie pour les actions désespérées d'un personnage, mais permettent aussi de « comprendre » le criminel et son crime.

Jean Genet's writings, in particular, *Querelle de Brest* and *Miracle de la Rose*, allow us to examine how the silent and opaque act of crime is described in accelerated motion by legal discourse. Whereas legal discourse avoids detailed and complex descriptions of a crime and reduces it to a succinct causal relationship, Genet opts for “melancholic writing” which not only provokes empathy for a character's desperate action, but also leads the reader to an understanding of criminals and their crimes.

## NOTICES BIOGRAPHIQUES

### Céline Baril

Voir la notice de Céline Baril en page 46.

### Éric Clémens

Éric Clémens a participé à l'aventure, d'écriture et de performance orale, courue depuis plus de 20 ans par la revue TXT. Il donne un cours d'anthropologie philosophique aux Facultés universitaires Saint-Louis (ESPR) à Bruxelles. Côté fiction, il a publié *Un coup de défaire*. *D'ego* (Éd. Carte Blanche), *Opéra des Xris et De r'tour* (Éd. TXT). Côté philosophie, il a publié *Le même entre démocratie et philosophie* (Éd. Lebeer-Hossmann) et *La Fiction et l'Apparaître* (Éd. Albin Michel). Il a mené avec le peintre Claude Panier des entretiens parus sous le titre *Prendre Corps* (Éd. Artgo), et il a postfacé son choix des *Écrits* de Magritte (Éd. Labor). Il a achevé une narration intitulée *L'Anna*. Il prépare un essai de phénoménologie de l'inexpérience naturelle, *Le Corps, la Terre, le Jeu*, et un autre, écrit sous forme de fragments, *Poétique du politique*.

### Jean-Pierre Esquenazi

Jean-Pierre Esquenazi est professeur au département de communication et codirecteur du Centre de Recherches sur les Médias (CREM) à l'Université de Metz. Il est aussi responsable de la revue *Champs Visuels* et de la collection du même nom aux Éd. L'Harmattan. Son travail actuel vise la définition d'une sémiotique pragmatique du discours, où les différents plans de la production, de la grammaire, de la syntaxe et de l'interprétation sont effectivement coordonnés. Il a publié deux livres aux Éd. L'Harmattan : le premier sur l'inscription du spectateur dans le film (*Film, Perception et Mémoire*), le second sur la constitution d'un discours médiatique (*Le Pouvoir d'un Média : TF1 et son discours*). Il a également publié chez Aléas *La Femme aux distorsions*, essai d'esthétique photographique sur la disparition de la ressemblance.

### Marie-Françoise Grange

Marie-Françoise Grange est maître de conférences en cinéma au département d'arts plastiques de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Son travail de recherche est essentiellement axé sur la question de la déconstruction au cinéma.

### Michel Larouche

Michel Larouche est professeur titulaire en études cinématographiques et directeur du département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal. Il est cofondateur et directeur de la revue *Cinémas*. Il dirige le groupe de recherche « Le scénario au Québec : littérature et cinéma ». Ses recherches portent sur les nouvelles

technologies, les rapports entre littérature et cinéma, les théories de la réception et le cinéma québécois. Un ouvrage collectif vient d'être publié sous sa direction : *L'Aventure du cinéma québécois en France* (Montréal, XYZ Éditeur, 1996).

### Martin Lefebvre

Martin Lefebvre est docteur en sémiologie. Il a été professeur d'études cinématographiques à l'Université de l'Alberta et enseigne maintenant au département des littératures de l'Université Laval, où il dirige *Recherches sémiotiques/Semiotics Inquiry*, la revue de l'Association canadienne de sémiotique. Il est l'auteur de plusieurs articles sur le cinéma et la sémiotique parus dans *RS/SI*, *Protée*, *S*, *Cinemas*, *The Canadian Journal of Political and Social Theory*.

### Pierre Ouellet

Pierre Ouellet est professeur au département d'études littéraires et au programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Il dirige le groupe de recherche *RePer* sur la « représentation de la perception dans les langues naturelles et les textes littéraires ». Il a publié, sur ce sujet, *Voir et Savoir, la perception des univers du discours* (Montréal, Balzac, 1992) et fera paraître dans quelques mois *Poétique du regard ; langage, littérature et perception* (Québec, Nuit Blanche, Limoges, PULIM). Il a aussi dirigé l'ouvrage collectif *Action, passion, cognition, d'après A.J. Greimas* (Québec, Nuit Blanche, Limoges, PULIM, 1997) de même que plusieurs numéros de revue (*Protée*, *RS/SI*, *Semiotica*) dans le domaine de la sémiotique cognitive et perceptive. Écrivain, il est l'auteur d'essais littéraires, dont *Ombres convives* (Montréal, Le Noroît, sous presse), de récits et de romans, dont *Légende dorée* (Québec, L'instant même, 1997), et de livres de poésie, dont *Consolations* (Montréal, Le Noroît, 1996).

### Marc Richir

Chercheur qualifié au FNRS (Belgique), Marc Richir est chargé de cours titulaire à l'Université libre de Bruxelles. Chargé de cours à l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, il est membre associé de l'Académie Royale de Belgique et directeur de la collection « Krisis » (Grenoble, Jérôme Millon). Il travaille depuis vingt ans à la refonte et à la réélaboration complètes de la phénoménologie. Ses principaux ouvrages : *Recherches phénoménologiques I et II* (Bruxelles, Ousia, 1981, 1983), *Phénomènes, temps et êtres* (Grenoble, J. Millon, 1987), *Phénoménologie et institution symbolique* (Grenoble, J. Millon, 1988), *Du Sublime en politique* (Paris, Payot, 1991), *Méditations*

*phénoménologiques* (Grenoble, J. Millon, 1992) et *L'Expérience du penser. Phénoménologie, philosophie, mythologie* (Grenoble, J. Millon, 1996).

### Lucie Roy

Lucie Roy est professeure à l'Université Laval où elle enseigne les études cinématographiques, lesquelles convoquent, en l'occurrence, des approches comparatives : philosophie de l'art et de l'image, cinéma et les autres arts, approches du récit, cinéma et histoire. Ses champs de spécialisation sont la sémiotique et la phénoménologie. Depuis quelques années, ses intérêts ont porté sur le rapport du temps à la mémoire, sur celui de l'image à l'imaginaire et, plus généralement, sur la poétique du récit filmique. Ses intérêts, et ces motifs théoriques qu'elle a étudiés, ont trouvé leur écho auprès de subventionnaires à la recherche, soit le CRSH (depuis 1992) et le FCAR (depuis 1995). Elle a publié plusieurs articles, prononcé plusieurs communications et conférences, participé ou organisé des colloques nationaux et internationaux.

### Vicente Sánchez-Biosca

Vicente Sánchez-Biosca est professeur de théorie et histoire du cinéma à l'Université de Valence (Espagne). Il est également directeur de la revue *Archivos de la filmoteca* et professeur invité à l'Université de Montréal et à l'Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle). Auteur de plusieurs ouvrages portant sur l'avant-garde cinématographique, notamment l'expressionnisme et les metteurs en scène soviétiques, sur la théorie du montage et sur le cinéma d'horreur moderne, il dirige un groupe de recherche sur la représentation du corps. Il se consacre actuellement à l'étude des manifestations de l'extrême au cinéma.

### Frieda Ekotto

Frieda Ekotto est professeur en études francophones à l'Université du Michigan (Ann Arbor). Elle a fait ses études secondaires en Suisse, une partie de ses études universitaires en France. Elle a obtenu son doctorat à l'Université du Minnesota en littérature française et comparée. Elle a présenté plusieurs communications en littérature française et francophone dans plusieurs universités aux États-Unis, au Canada, en France, en Espagne, en Afrique et récemment en Chine (à l'Université de Pékin). Elle a collaboré à *Thinking Bodies*. Elle travaille actuellement sur un manuscrit de Jean Genet.

## PROCHAINS NUMÉROS

Volume 25 / n° 2 : La Musique et les autres sémiotiques

Volume 25 / n° 3 : Lecture, traduction, culture

Volume 26 / n° 1 : Sémiotique et Interprétation

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

## DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 16 / n°1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé). Responsables : Marie Carani, André Gaudreault, Pierre Ouellet et Fernand Roy.

Volume 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. Responsable : Bernard Schiele.

Volume 17 / n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.

Volume 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.

Volume 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.

Volume 18 / n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.

Volume 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoulah Fall, Maryse Souchart et Georges Vignaux.

Volume 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.

Volume 19 / n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.

Volume 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.

Volume 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.

Volume 20 / n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élane Cliche.

Volume 20 / n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.

Volume 20 / n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.

Volume 21 / n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.

Volume 21 / n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.

Volume 21 / n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.

Volume 22 / n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.

Volume 22 / n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.

Volume 22 / n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.

Volume 23 / n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.

Volume 23 / n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.

Volume 23 / n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

Volume 24 / n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe  $\mu$  (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).

Volume 24 / n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

Volume 24 / n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

Volume 25 / n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.

## FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL

Canada (T.T.C.)	33,04\$ (étudiants 17,09\$)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

VERSION ÉLECTRONIQUE

Disquette 1,4/1,2 Mo ☐ Internet ☐

Macintosh ☐ Windows ☐

Canada (T.T.C.)	13,64\$ (étudiants 7,98\$)
États-Unis	17,09\$
Autres pays	17,09\$

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Adresse électronique \_\_\_\_\_

Expédier à : **PROTÉE**, Département des arts et lettres,  
Université du Québec à Chicoutimi  
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « texte seul » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.